Мастацтва

САКАВІК 3’2010













ПРАКТЫКА. ТЭОРЫЯ. ГІСТОРЫЯ

МАСТАЦТВА

№ 3 (324)
сакавік 2010

Заснавальнік —
Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь
Выдаецца са студзеня 1983 года
Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638

Галоўны рэдактар **Людміла Грамыка.**

Рэдакцыйная калегія:
Таццяна Арлова,
Алеся Белявец,
Гаўрыіл Вашчанка,
Вольга Дадзіёмава,
Міхась Дрынеўскі,
Інеса Душкевіч,
Валерый Жук,
Эдуард Зарыцкі,
Алена Каваленка,
Алена Ліопа
(намеснік галоўнага рэдактара),
Таццяна Мушынская,
Вольга Нячай,
Уладзімір Рылатка,
Рычард Смольскі,
Уладзімір Тоўсцік,
Расціслаў Янкоўскі,
Аляксандр Яфрэмаў.

Мастацкі рэдактар **Андрэй Ганчароў.**

Літаратурны рэдактар **Алена Грамыка.**

Фотакарэспандэнт
Андрэй Спрынчан.
Набор
Іна Адзінец.
Вёрстка
Андрэй Ганчароў, Аксана Карташова.

Адрас рэдакцыі:
220013, Мінск, праспект Незалежнасці, 77.
Тэлефон 292-99-12,
тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя)**.**

www.kimpress.by
e-mail: art_mag@tut.by

Выдавец — Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова
«Культура і мастацтва».
Выдавецкая ліцэнзія № 02330/0494414
ад 17 красавіка 2009 года.

© «Мастацтва», 2010.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Падпісана ў друк 18.03.2010. Фармат 60x90 1/8. Папера мелаваная.
Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 7,00. Ум.-выд. арк. 10,8.
Тыраж 2301. Заказ 709.
Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства
«Выдавецтва "Беларускі Дом друку"».
220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79.
ЛП № 02330/0494179 ад 03.04.2009.



Марыта Голубева. Тайная вячэра.
Гарачы батык, паталь. 2009.

На першай старонцы вокладкі:
Віктар Альшэўскі.
Фрагменты Вавілонскай вежы.
Алей. 2009–2010.

зместт


28

тэма нумара

Беларускі музычны тэатр: «акадэмічны» па сутнасці або па назве?

Дзейнасць Беларускага акадэмічнага музычнага тэатра выклікае самыя розныя, часам дыяметральна супрацьлеглыя, меркаванні. З'яўляюцца і ялейнаўхвальныя, і саркастычна-«разносныя» артыкулы і рэцэнзіі. Як разабрацца ў шматгалоссі думак? Тэатр перажывае перыяд узлёту ці спаду? Якія пастаноўкі вызначаюць яго рэпертуарную палітыку ?

стар. 2—9



24


36

Беларускі музычны тэатр:
«акадэмічны» па сутнасці або па назве?

«Круглы стол» часопіса «Мастацтва», які быў запланаваны тады, калі ў тэатры яшчэ не змянілася так рашуча мастацкае кіраўніцтва, сабраў і практыкаў, тых, хто служыць у тэатры, і крытыкаў, якія назіраюць за яго дзейнасцю. Сярод удзельнікаў дыскусіі — Анатоль Лапуноў, галоўны дырыжор тэатра, заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі; Анастасія Грыненка, рэжысёр-пастаноўшчык; Лідзія Кузьміцкая, салістка-вакалістка; Вольга Брылон, музыказнаўца; Вера Гудзей-Каштальян, музыказнаўца, кандыдат мастацтвазнаўства; Дзяніс Марціновіч, тэатральны крытык, магістрант БДУ. Вяла «круглы стол» рэдактар аддзела музыкі Таццяна Мушынская.



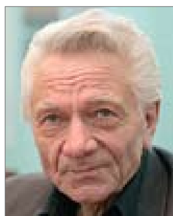
«Шклянка вады» Уладзіміра Кандрусевіча. Лідзія Кузьміцкая (герцагіня Мальбара), Наталля Дзяменцьева (каралева Ганна), Антон Заянчкоўскі (лорд Балінгброк).

ВАКОЛ ПАНЯЦЦЯ «АКАДЭМІЧНЫ»

Таццяна Мушынская: *Не так даўно калектыву прысвоена званне «акадэмічнага». Такі высокі статус, з аднаго боку, не можа не цешыць. Але цяпер тэатр «акадэмічны» па сутнасці ці толькі па назве?*
Анатоль Лапуноў: Па назве. Нават не сумняваюся... Вядома, за доўгія гады тэатр стварыў шмат цікавых спектакляў. На яго сцэне працавала шмат адметных салістаў. Думаецца, гэта адлюстраванне і заслуг калектыву за ўвесь час яго існавання. Але пытанне цяпер стаіць рубам: ці адпавядае тэатр званню акадэмічнага? Таму адназначна кажу: «не!»

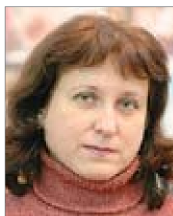
Можна шмат разважаць з гэтай нагоды. Але ёсць высокія крытэрыі, якімі тэатр павінен кіравацца. Яны вызначаны і агульным станам тэатральнага мастацтва ў Мінску, і публікай, якая вырасла ў горадзе, і абгрунтаванымі прэтэнзіямі, якія прад'яўляюцца да якасці спектакляў, што ідуць на сцэне тэатра.
Таццяна Мушынская: *Якія спектаклі, пастаўленыя за апошнія 5-10 гадоў, вы лічыце самымі значнымі мастацкімі дасягненнямі? Гэтыя гады з'яўляліся дастаткова плённым перыядам? Ці, наадварот, перыядам спаду і страты ранейшага ўзроўню?*
Анатоль Лапуноў: Хутчэй наадварот... Тэатр раней больш удумліва выбіраў творы для пастаноўкі. Адзінае, чым ён можа цяпер ганарыцца, гэта два спектаклі, пастаўленыя Анастасіяй Грыненка: «Бурацiна.by» і «Прыгоды брэменскіх музыкантаў». Грунтоўна зробленыя, яны вельмі добра ўспрымаюцца аўдыторыяй, і дзіцячай, і дарослай. Усё астатняе трэба супастаўляць з пэўнай мерай густу. А ён альбо ёсць, альбо яго няма... У тэатра была скіраванасць — у поўнай адпаведнасці з яго былым мастацкім кіраўніком Аляксеем Мікалаевічам Ісаевым.
Таццяна Мушынская: *Самы час казаць пра ролю асобы не толькі ў гісторыі, але і ў мастацтве...*
Анастасія Грыненка: У цяперашняй сітуацыі самае простае — абвінаваціць ва ўсім аднаго чалавека. Анатоль Максімавіч быў галоўным дырыжорам і ў той перыяд, калі ў тэатры мастацкім кіраўніком з'явіўся Аляксей Мікалаевіч. І ён таксама нясе адказнасць за рэпертуарную палітыку. Нельга ўсё звальваць на адну асобу. Бо ёй дапамагалі астатнія.
Дзяніс Марціновіч: Я пабачыў практычна ўсе спектаклі музычнага тэатра, адрасаваныя і дарослай аўдыторыі, і дзіцячай. Сярод гэтых пастановак былі тры, якія пакінулі пачуццё расчаравання або абурэння. Па іроніі лёсу, гэта якраз тры апошнія прэм'еры: «Рускі фантом», «Бабін бунт», «Нябесны ціхаход». Мастацкіх адкрыццяў у іх не знайшоў. Паколькі ў дзвюх з трох прэм'ер рэжысёрам-пастаноўшчыкам з'яўляецца Аляксей Ісаеў, думаецца, менавіта з яго імем трэба звязваць сітуацыю, якая склалася ў калектыве. Ён нясе вялікую адказнасць за тое, што апошнія гады адбывалася ў тэатры. Хто кіруе, той і адказвае за канчатковы вынік...
Анастасія Грыненка: Паўтаруся, культ асобы ствараецца яшчэ і акружэннем. Давайце не будзем, як у 1917 годзе!.. У працяг нашай дыскусіі. Хацелася б удакладніць — што такое «акадэмічны тэатр»?
Таццяна Мушынская: *Ну вось, напрыклад, драматычных тэатраў у Беларусі шмат, але тых, што маюць званне акадэмічнага, толькі чатыры — Купалаўскі, Коласаўскі, імя Горкага, драматычны ў Брэсце. «Акадэмічны» — гэта вельмі высокая планка ўзроўню рэжысуры і акцёрскага майстэрства...*

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.


Анатоль Лапуноў.


Анастасія Грыненка.


Лідзія Кузьміцкая.


Вольга Брылон.


Вера Гудзей-Каштальян.


Дзяніс Марціновіч.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Лідзія Кузьміцкая: Пакуль што назваць свой тэатр акадэмічным я, на жаль, не магу. І сябе — таксама... Не «даскочыла» я да планкі акадэмічнай трупы.
Вера Гудзей-Каштальян: «Акадэмічны калектыў» — гэта наяўнасць традыцый. Давайце ўспомнім, калі быў створаны тэатр музычнай камедыі. Сорак гадоў таму! Калі ён зрабіўся музычным тэатрам? У 2000 годзе. Дык пра якія традыцыі можна разважаць?! Мы назіраем перыяд росту калектыву. Натуральна, калі ў тэатр прыўносяцца традыцыі савецкай эпохі, савецкага музычнага тэатра XX стагоддзя. Іх сёння рэінтэрпрэтуе наш тэатр. Гэта тэндэнцыя эпохі — «Старыя песні пра галоўнае»...
Вольга Брылон: Акадэмізм прадугледжвае найперш высокую выканаўчую культуру. Калі на сцэне тэатра ішоў «Клоп», які адлюстроўваў часы нэпа, у ім таксама была стылёвая эклектыка. Але калі надыходзіў нечакана трагічны фінал, па скуры мурашкі бегалі і гледачы плакалі. Спектакль павінен быць з'явай мастацтва, а не проста назвай у рэпертуары. Павінна існаваць пэўная палітыка ў тэатры. Згадваю той час, калі Вячаслаў Цюпа, яшчэ зусім малады рэжысёр, працаваў у гэтым калектыве. Кожны яго спектакль чакалі!

БУНТ СУПРАЦЬ «БУНТУ»

Таццяна Мушынская: *Нашу дыскусію шмат у чым выклікалі меркаванні крытыкаў, надрукаваныя ў №1 «Мастацтва» за гэты год...*
Анатоль Лапуноў: Шчыра здзіўлены ацэнкамі, якія на старонках выдання Вера Каштальян дала «Бабінаму бунту». Жахлівая работа! Не ведаю, ці мае яна права на існаванне? Найперш — па сваёй эстэтыцы. Некалі ў нас ішоў гэты спектакль — з партытурай Яўгена Пцічкіна, у якой была песенна-кадрыльная аснова, і з выдатнымі выканаўцамі Лазоўскім, Шаўкалюком, Фаменкам...
Таццяна Мушынская: *Думаю, той «Бунт» адпавядаў свайму часу...*
Анатоль Лапуноў: Наогул не разумею, навошта гэты спектакль цяпер ставіць? Адольвае настальгія па «савецкім мінулым»? Або каб дагадзіць гледачу, але далёка не высокаінтэлектуальнаму? Вядома, мы павінны ставіць камічныя спектаклі. Элемент забаўляльны мусіць прысутнічаць... Але тэатр у большай ступені інстытут выхавання, чым забавы.
Анастасія Грыненка: Не магу пагадзіцца з меркаваннем пра «Бабін бунт». Мы прыбралі адтуль увесь ідэалагічны пафас. Галоўнае ў спектаклі — праблема, што хвалюе ўсіх: адносіны ў сям'і, п'янства, якое перашкаджае жыць жанчыне. І — больш шырока — феміністычная тэма. Акрамя таго, у пастаноўцы хапае годных акцёрскіх работ — Антона Заянчкоўскага, Кацярыны Дзегцяровай, Аляксея Кузьміна. У «Бабіным бунце» адбылося яшчэ больш паяднанне хору з салістамі, калі хор зрабіўся сапраўднай дзейнай асобай. А ў многіх класічных аперэтах бывае так: хор — асобна, балет — асобна, а салісты — асобна. Нават дзеля гэтага варта было паставіць спектакль! Гэта савецкая аперэта

«Акадэмічны калектыў» — гэта наяўнасць традыцый. Давайце ўспомнім, калі быў створаны тэатр музычнай камедыі. Сорак гадоў таму! Калі ён зрабіўся музычным тэатрам? У 2000-м годзе. Дык пра якія традыцыі можна разважаць?!



«Бабін бунт» Яўгена Пцічкіна.
Наталля Гайда (Сямёнаўна).



«Ноч у Венецыі» Іагана Штрауса.
Маргарыта Александровіч (Аніна).

ФОТА ІГАРА КУЗНЯЦОВА, АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

і адпаведныя законы жанру... Вядома, рэвалюцыі на такім матэрыяле не зробіш. Але са сцвярджэннем, што гэта ганьба для тэатра, ніколі не пагаджуся!

Лідзія Кузьміцкая: Не буду сцвярджаць, што ў пастаноўкі «Бабін бунт» найвысокі ўзровень, але там выдатная работа балетмайстра Дзмітрыя Якубовіча. З ім на рэпетыцыях працаваць было адно задавальненне. Калі са спектакля прыбраць харэаграфічныя нумары, якія добра перадаюць атмасферу часу і месца дзеяння, дык «Бабін бунт» наогул можна здымаць з афішы. Спектакль даў магчымасць акцёрам выявіць сваю індывідуальнасць. Які непаўторны дуэт Наталлі Гайды і Аляксея Кузьміна! Маладыя артысты Дзяніс Нямцоў і Кацярына Дзегцярова кранальна іграюць пажылых герояў, але ім верыш. Ала Лукашэвіч выдатна ўвасабляе Дуняшку, у Людмілы Станевіч надзвычай яркім аказаўся вобраз Марфы.

Дзяніс Марціновіч: Мая знаёмая павяла на «Бабін бунт» гасцей з Англіі. Пасля прагляду сказала, што ёй было перад імі сорамна за гэты спектакль. Пры тым, што да Анастасіі Грыненка, якая паставіла такі выдатны спектакль, як «Бурацiна.by», адношуся з найвялікай павагай. Па адукацыі я — гісторык і займаюся гісторыяй Беларусі савецкага часу. У «Бабіным бунце» і «Нябесным ціхаходзе» бачу ярка выяўленую тэндэнцыю: «Назад у СССР!» У параўнанні з еўрапейскім узроўнем «Шклянкі вады» — гэта неба і зямля.

Вера Гудзей-Каштальян: Што датычыць «Бабінага бунту», дык ацаніла б гэтую работу, зыходзячы з прапанаванага матэрыялу. У спектаклі прываблівае грунтоўна зробленая балетмайстарская работа Дзмітрыя Якубовіча, які старанна ўзнавіў каларыт казацкіх танцаў. Гэтая пастаноўка поўнасцю адпавядае тым задачам, якія яна акрэслівала.

Вольга Брылон: «Бабін бунт» быў добры ў свой час. Як і «Нябесны ціхаход».

Анатоль Лапуноў: Што датычыць апошняга, дык за гэтую пашляціну я б ніколі ў жыцці не ўзяўся! Яна не дае нічога, акрамя слязлівых адносін пэўнай часткі аўдыторыі да тэмы вайны. Акрамя таго, спектакль і пастаўлены кепска! Пра музыку ўжо не кажу...

АФІША ЯК АДЛЮСТРАВАННЕ МАСТАЦКАЙ ПАЛІТЫКІ

Вера Гудзей-Каштальян *(Лапунову)*: Не зусім разумею, чаму вы не атэстуеце рок-оперу «Юнона і Авось» як годны спектакль?

Таццяна Мушынская: *Перад намі не арыгінальны спектакль, а той, які ўзнік на аснове вядомай работы «Ленкома»...*

Вера Гудзей-Каштальян: Так, ёсць спектаклі арыгінальныя, а ёсць пераносы. Ёсць інтэрпрэтацыі і рэінтэрпрэтацыі. Існуе мноства паняццяў, якія дазваляюць раскласці па палічках усё, што адбываецца ў тэатры. Працэсы, якія мы назіраем у айчынным музычным тэатры, — шлейф тэндэнцый, атрыманых у спадчыну. Ад ХХ стагоддзя ўвогуле, ад савецкай культуры. Тое, што тэатр музкамедыі ў 2000-м зрабіўся музычным, сведчыць, што калектыў імкнецца пашырыць уласны жанравы дыяпазон. І ўключыць у арбіту тое, што было зроблена іншымі культурамі, але прайшло міма айчыннай.

Анатоль Лапуноў: Ці можна лічыць «Юнону» найвялікшым поспехам тэатра? Так, публіка ў захапленні ад спектакля, але гэта — не аргумент!

МАРГІНАЛІІ

Тэрмін «аперэта» (італьянскае *operetta*, памяншальнае ад *opera*) літаральна перакладаецца як «маленькая опера». Сапраўды, з XVII да сярэдзіны XIX стагоддзя так называлі невялікую оперу. У сучасным разуменні аперэта — адзін з відаў музычнага тэатра, прадстаўленне, у якім вакальныя і харэаграфічныя нумары чаргуюцца з размоўнымі сцэнамі. Аснову музычнай драматургіі складаюць формы масава-побытавай і эстраднай музыкі, галоўным чынам куплетная песня і танец. У сістэме відаў мастацтва аперэта займае сярэдняе становішча паміж оперным і драматычным тэатрам.

Існуюць парадыйныя і парадыйна-сатырычныя аперэты, лірыка-камедыйныя і лірыка-рамантычныя, гераіка-рамантычныя і так званыя меладрамы буф. У гісторыі музычнага тэатра прынята казаць пра «парыжскую» аперэту, венскую (XIX стагоддзе) і неавенскую (ХХ стагоддзе). Класікамі венскай аперэты лічацца Іаган Штраус, Франц Легар, Імрэ Кальман.

Іаган Штраус напісаў 16 аперэт. Вяршынямі лічацца «Лятучая мыш» і «Цыганскі барон». Цікава, што першая з іх экранізавалася ў розных краінах ажно 20 разоў, а пачатковыя кінаверсіі былі нямымі. Калі ў музычнай мове Штрауса дамінаваў вальс, дык у Імрэ Кальмана — венгерскі чардаш. На працягу ХХ і на пачатку ХХІ стагоддзя ягоныя творы — «Сільва», «Фіялка Манмартра», «Марыца», «Баядэра», «Прынцэса цыркa» — застаюцца самымі запатрабаванымі ў тэатрах розных краін.

Музычная камедыя як самастойны жанр узнікла ў канцы XIX — на пачатку ХХ стагоддзя і замацавалася к сярэдзіне мінулага веку. Для яе характэрна выкарыстанне разнастайных песенных жанраў. Развіццё музычнай камедыі звязана з барацьбой супраць забаўляльнасці і штампаў неавенскай аперэты.



«Севастопальскі вальс» Канстанціна Лістова. Сцэна са спектакля.



«Лятучая мыш» Іагана Штрауса. Лідзія Кузьміцкая (Разалінда).

Таццяна Мушынская: *Можа, яна апладзіруе таленту Андрэя Вазнясенскага і Аляксея Рыбнікава?*

Вера Гудзей-Каштальян: Вядома, варта ўлічваць балючыя кропкі існавання тэатра, якія многімі ўспрымаюцца як асабісты боль. Але я не стала б маляваць усё пераважна чорнай фарбай, а паспрабавала б ацаніць работу музычнага тэатра як пошукавую...

Дзяніс Марціновіч: Вам не здаецца: пошук прывёў у тупік?

Вера Гудзей-Каштальян: Я спрабавала б ацаніць работу тэатра як імкненне стварыць уласныя традыцыі, адштурхнуўшыся ад чужых. Толькі ў 90-я гады з'явіўся беларускі мюзікл, маю на ўвазе Уладзіміра Кандрусевіча. Не той мюзікл, які засвойваўся на нашай сцэне ў 70-я—80-я гады, а ўласна беларускі, створаны айчынным кампазітарам.

Дзяніс Марціновіч: Хацелася б яшчэ згадаць пра «Рускі фантом». Чытаў у «Мастацтве» рэцэнзію Веры Каштальян і з яе ацэнкамі катэгарычна не згодзен. Спектакль разлічаны на аўдыторыю, якая мае невысокі густ. Такое ўражанне, што я трапляю не ў акадэмічны тэатр, а на дыскатэку, дзе грыміць музыка і мяне асляпляюць пражэктарамі...

Вера Гудзей-Каштальян: Тэатр — гэта ўсё-такі сінтэз, дзе вынік трэба ацэньваць у комплексе. І каб разважаць пра «Фантом», трэба ведаць жанравую спецыфіку сучаснага музычнага мастацтва. Без гэтага сінтэзу зразумець з'яву нельга. Буйства фантазіі ў «Фантоме» прыводзіць да эклектыкі. І ў артыкуле акрэслена думка, што спектакль утрымлівае ў сабе занадта многа ўсяго.

Анатоль Лапуноў: Пра «Рускі фантом» ніхто з вас не сказаў, што там ёсць перш за ўсё выдатная аўтарская партытура і цікавая музыка. Бо гэтага няма. А музычны аргумент — самы важны. Так, у «Фантоме» ёсць цікавыя моманты, але ў рэжысуры ўсё «накідана» так, што не разбярэш...

Вера Гудзей-Каштальян: Так і ёсць, у пастаноўцы шмат складнікаў, якія не заўсёды арганічна яднаюцца...

АНШЛАГ — АРГУМЕНТ АБО НЕ?

Таццяна Мушынская: *Калі тэатр вырашае ставіць спектаклі кшталту «Рускага фантома», «Бабінага бунту», «Нябеснага ціхахода», якія збіраюць залу, робяць касу, але вялікай мастацкай падзеяй не з'яўляюцца, значыць, для калектыву галоўнае — выкананне фінансавага плана, а не ўласна творчасць, дух рызыкі і адкрыцця?*

Вера Гудзей-Каштальян: Я глядзела нядаўна спектакль «Нябесны ціхаход». Зала была напаўпустая. Але ў ёй сабралася такая ўдзячная публіка! Удзячная — у першую чаргу выканаўцам...

Дзяніс Марціновіч: Мой глядацкі вопыт (а я бачыў больш за сотню спектакляў, прычым не толькі ў Мінску, але і ў Вільнюсе і ў Маскве) сведчыць: публіка з удзячнасцю апладзіруе самым розным пастаноўкам. Выдатны спектакль, вельмі сярэдні — яна апладзіруе ўсюды і заўсёды. Крычыць «брава!» — і там, і там...

Анастасія Грыненка: Сапраўды, усе прэм'еры ў нас праходзяць на «ўра». А потым глядач галасуе рублём. Так пачалося з «Баядэры». Усе захапляліся, праз месяц гледачоў не было. «Арфей і Эўрыдыка» — праз два месяцы напаўпустыя залы. «Дон Жуан», «Рускі фантом» і «Нябесны ціхаход» — тое ж самае. Прабачце, што абараняю «Бабін бунт», але ён ідзе чатыры разы на месяц пры поўным аншлагу. Кажуць, публіка дурніца, ды толькі да пэўнай ступені... Але мы яе мусім усё роўна выхоўваць.

Таццяна Мушынская: *Калі зала напалову пустая, што павінен у такой сітуацыі рабіць тэатр?*

Анастасія Грыненка: У нас ідуць усе спектаклі. Нават тыя, якія можна было б зняць. Бо яны маральна і ў мастацкім сэнсе састарэлі. Што здымаць, гэта абавязана вырашаць мастацкая рада. Спектаклі не могуць ісці вечна... Ёсць шчаслівае выключэнне — «Ноч у Венецыі» ў рэжысуры Сямёна Штэйна. Спектаклю 25 гадоў, у ім неаднойчы змяняліся склады выканаўцаў, і ён дагэтуль — жывы. Гэта тая пастаноўка, якую трэба трымаць як візітную картку. Цудоўны спектакль «Прынцэса цырка», але ад яго нічога не засталося. Гэтаксама, як і ад дэкарацый вядомага мастака Зіновія Марголіна. Па-мойму, трэба абнаўляць рэпертуар і рабіць новыя пастаноўкі.

КУДЫ ПАДЗЕЛІСЯ КАМПАЗІТАРЫ?

Таццяна Мушынская: *На пачатку 90-х гадоў атмасфера ўнутры тэатра і вакол яго ўсё-такі была іншая. Нацыянальныя кампазітары шмат прапаноўвалі... І такая паўставала колькасць творчых удач, новых, арыгінальных, спецыяльна для тэатра зробленых работ! Спектаклі ўзроўню «Джуліі» і «Шклянкі вады» ўзнікалі адзін за адным. Бляск і зіхаценне музыкі і рэжысуры нараджалі шэраг неверагодна яркіх і запамінальных акцёрскіх работ. Унутры калектыву з'явілася харэаграфічная трупа «Мінск-балет» з арыгінальнымі работамі. Тэатр увесь час прываблівай самую дасведчаную тэатральную аўдыторыю...*

Вольга Брылон: А помніце спектакль «Клоп» на музыку Уладзіміра Дашкевіча, які ставіў Вячаслаў Цюпа? Менавіта ў нашым тэатры Раман Віктюк увасабляў «Гора ад розуму». Усё гэта было!

Тэатральна-сцэнічны твор буйной формы — гэта вялікая адказнасць! І далёка не кожны (няхай нават выдатны, таленавіты) кампазітар-песеннік можа зрабіць такую партытуру, над якой тэатр і аркестр будуць з задавальненнем працаваць. Ёсць асобныя аўтары і сачыненні, годныя сцэны тэатра, але шмат і твораў другасных. Пытанне супрацоўніцтва кампазітара і тэатра — гэта перш за ўсё пытанне Асобы аўтара. Яго маштабу...

Таццяна Мушынская: *Найбольш складанае пытанне ў музычным тэатры — стварэнне адметнага рэпертуару. Арыгінальным тэатр можа быць найперш дзякуючы непаўторнай афішы, а не бясконцым пераносам. У апошнія сезоны ўзаемаадносіны тэатра з беларускімі аўтарамі далёкія ад ідэальных. Супрацоўніцтва з Уладзімірам Кандрусевічам (за выключэннем адноўленай «Шклянкі вады») не склалася. А ён вельмі тонка адчувае прыроду мюзікла і валодае сучаснай музычнай мовай і інтанацыяй. Мюзікл Эдуарда Зарыцкага «Белыя росы» (лібрэта Аляксея Дударава) не дайшоў да сцэны, хоць, напэўна, мог атрымацца яркі і касавы спектакль. «Пунсовыя ветразі» Валерыя Іванова былі паказаныя адзін раз... У чым тут справа?*

Вера Гудзей-Каштальян: Ёсць усеагульная тэндэнцыя — цікавасць да мінулага, да таго, што створана раней...

Таццяна Мушынская: *«Старыя песні пра галоўнае» ўзнікаюць яшчэ і таму, што няма новых песень пра галоўнае. Альбо новыя — горшыя за старыя. Тады чаму няма новых песень пра галоўнае?*

Вера Гудзей-Каштальян: Ваша пытанне нараджае наступнае: чаму айчынныя тэатральныя камунікацыі не будуюцца на ўзаемаадносінах з айчыннымі стваральнікамі? Гэта боязь першага прачытання і няўдачы? На тэлебачанні ў ток-шоу «Ход у адказ» размова ішла пра айчынную драматургію. І там сітуацыя такая самая. І там паўставала пытанне: чаму айчынныя рэжысёры не бяруць у работу беларускую драматургію?

Анастасія Грыненка: Сапраўды, ёсць праблема з беларускімі аўтарамі. У Екацярынбургу я паставіла навагодні дзіцячы спектакль двух беларускіх аўтараў — «Цётухну Прастуду» драматурга Наталлі Марчук і кампазітара Алены Атрашкевіч. Спектакль ідзе трэці сезон, хоць да зімовага свята звычайна кожны год робіцца новая пастаноўка. «Цётухна Прастуда» лідзіруе ў горадзе сярод менавіта дзіцячых навагодніх імпрэз. Відаць, тэатр павінен рабіць заказ. І працаваць з кампазітарам...

Люблю Кандрусевіча і лічу, што «Шклянка вады» — самы ўдалы спектакль з тых, што ідуць у нас. Нядаўна ён прапанаваў свой мюзікл «Байкер» у рэпертуар тэатра. Але, на мой погляд «Байкер» не лепшы за «Рускі фантом».

Таццяна Мушынская: *Думаю, што абодва творы — хутчэй праявы масавай культуры...*

Анастасія Грыненка: Кампазітару трэба давяраць, але і працаваць разам з ім. А творцаў, якія на сваю рызыку будуць пісаць партытуры, а потым хадзіць па тэатрах і чакаць, што іх паставяць, цяпер, на жаль, няма. Быў у свой час Уладзімір Дамарацкі, які напісаў мюзікл «31 чэрвеня», але так і не дачакаўся пастаноўкі...

Анастасія Грыненка: Тэатр баіцца рызыкаваць. Гісторыя з «Белымі росамі» тое пацвярджае. На працягу ўсяго перадпастановачнага працэсу мы працавалі з драматургам Дударавым, па сутнасці, узнікла новае лібрэта. І ён без усялякага кантракту, без абяцанняў з нашага боку перапісваў сцэны. Новы матэрыял — заўсёды рызыка, эксперымент. Магчыма, узнікне твор, які не ўвойдзе ў гісторыю. Але тэатру патрэбна адвага.

Вера Гудзей-Каштальян: Кожная прэм'ера — гэта ў пэўнай ступені рызыка. Не варта думаць, што ад пастаноўкі да пастаноўкі будуць стварацца шэдэўры. Але калі быў пастаўлены «Баль кветак», ён ускалыхнуў тэатр. І пераканаў, што трупа, уключаючы харэаграфічную, патэнцыяльна вельмі моцная. І з ёй можна шмат зрабіць...

Анатоль Лапуноў: У мяне як галоўнага дырыжора ёсць пытанні да нашых кампазітараў. Доўгі час я працаваў на Беларускім радыё і многія партытуры айчынных аўтараў запісваў у ягоныя фонды. Пераканаўся, што далёка не кожны (няхай нават выдатны, таленавіты) кампазітар-песеннік можа зрабіць партытуру, у якую тэатр і аркестр будуць з задавальненнем паглыбляцца. Пытанне супрацоўніцтва кампазітара і тэатра — перш за ўсё пытанне Асобы аўтара. Яго маштабу... Ведаеце, колькі тэатр працаваў разам з Кандрусевічам, перш чым ягоныя мюзіклы з'явіліся на нашай сцэне?! Цяпер у Кандрусевіча ёсць дзве надзвычай цікавыя задумы. Адна з іх — яркі сюжэт з гісторыі Вялікага княства Літоўскага, звязаны з каралём Ягайлам. Адметны гістарычны матэрыял, у дадатак адчуваецца стопрацэнтная адпаведнасць жанру. Кампазітараў, якія мысляць сучасна, мала... Хто з іх можа прыйсці ў тэатр? Колькі ў нас аўтараў, якія працуюць для музычнага тэатра?

Вольга Брылон: Не пагаджуся з вамі. Калі так разважаць, дык можна наогул ставіць крыж на ўсёй беларускай музыцы!

Анатоль Лапуноў: Цудоўны кампазітар Алег Хадоска. Хацелася б, каб тэатр супрацоўнічаў з творцамі такога ўзроўню. У яго напісаны балет «Бураціна», але ў нашай афішы назва «Бураціна» ўжо ёсць. Значыць, адпадае... Каго, акрамя Вячаслава Кузняцова і Алега Хадоскі, вы можаце назваць?

Вольга Брылон: Алега Елісеенкава...

Анатоль Лапуноў: Ён — песеннік!

Вольга Брылон: Затое ведае эстрадны жанр...

Анатоль Лапуноў: Ігар Лучанок — выдатны песеннік. Юрый Семяняка — таксама. Дарэчы, размова ў тэатры ідзе пра тое, каб ягоную «Паўлінку» аднавіць. Але патрэбны новая музыч-

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

ФОТА ВІКТАРА ЗАЙКОЎСКАГА.

ФОТА ІГАРА КУЗНЯЦОВА.

МАРГІНАЛІІ

Беларускі дзяржаўны музычны тэатр створаны ў Мінску ў 1970 годзе. Спачатку меў назву Дзяржаўны тэатр музычнай камедыі Беларусі. Цяперашняя назва — з 2000-га. Тэатр ствараўся часткова на аснове музычнай трупы Магілёўскага абласнога тэатра музычнай камедыі, які існаваў у Бабруйску ў 1965 — 1970 гадах. У трупу тэатра музычнай камедыі з Магілёва перайшлі такія вядомыя салісты, як Ніна Равінская, Канстанцін Лосеў, Вячаслаў Фаменка, Віктар Шаўкалюк і інш. У Мінску тэатр адкрыўся 17 студзеня 1971 года пастаноўкай гераічнай камедыі Юрыя Семянякі «Пяе "Жаўранак"».

У розныя гады на сцэне нашага музычнага тэатра былі пастаўлены першая айчынная аперэта «Паўлінка» Семянякі, ягоная ж аперэта-вадэвіль «Тыдзень вечнага кахання». Сярод арыгінальных і па-мастацку значных работ калектыву ў нацыянальным рэпертуары — народная музычная камедыя «Несцерка» Рыгора Суруса і ягоны ж «Судны час» (паводле «Трыбунала» Андрэя Макаёнка), гераічная камедыя «Дзяніс Давыдаў» Андрэя Мдывані, «Мільянерка» Яўгена Глебава.

Бясспрэчнымі дасягненнямі трупы, па меркаванні крытыкі, з'яўляліся спектаклі «Гора ад розуму» (рэжысёр Раман Вікцюк), фольк-опера «Клоп» (пастаноўка Вячаслава Цюпы) і інш. У 1991 — 1996 гадах пры калектыве існаваў Мінскі музычны дзіцячы тэатр-студыя «Казка». На пачатку 90-х гадоў новага ўзроўню дасягнула балетная трупа тэатра, якая здолела сфарміраваць уласны рэпертуар.


«Юнона і Авось» Аляксея Рыбнікава. Сцэна са спектакля.


«Баль кветак». Сцэна са спектакля.


«Шклянка вады» Уладзіміра Кандрусевіча. Дзмітрый Якубовіч (Мешэм).

ная рэдакцыя і, адпаведна, новая партытура. Яшчэ калі гэтая музычная камедыя ішла, я казаў Юрыю Уладзіміравічу пра неабходнасць новай інструментоўкі. Гэты твор мае права на існаванне, дый музыка ў Семянякі вельмі цікавая…

«ГЕРАІНІ», «СУБРЭТКІ» І «ПРАСЦЯКІ», АБО ХТО БУДЗЕ СПЯВАЦЬ?

Вера Гудзей-Каштальян: З задавальненнем назіраю, як новая генерацыя выканаўцаў бліскуча валодае і голасам, і пластыкай, і майстэрствам драматычнага артыста...

Лідзія Кузьміцкая: Гэта няпраўда! Альбо частка праўды... Калі так сцвярджаць, будзем самі сябе падманваць. Ведаю, што спяваю я лепш, чым танцую. Але ў прынцыпе артыстка аперэты абавязана танцаваць не горш, чым спявае.

Вера Гудзей-Каштальян: Але ж вы — не балерына!

Лідзія Кузьміцкая: Нядаўна я ўвайшла ў спектакль «Шклянка вады», дзе выконваю партыю герцагіні Мальбара. А таму праглядвала ранейшы запіс спектакля і інтэрв'ю, якое брала Вольга Брылон у рэжысёра Барыса Уторава. Ён выказаў важную думку: тэатр павінен браць на сябе грамадзянскую задачу — выхоўваць публіку. Апускацца да яе ўзроўню ўжо надакучыла.

Таццяна Мушынская: *Лідзія, вы згадвалі ролю Сямёнаўны, якую іграе Наталля Гайда ў «Бабіным бунце». Юбілей прымадонны, якая ўсё жыццё аддала тэатру, адзначаецца роляй старой сялянкі ў вясковай хустачцы? Гэта ўсё, што Гайда заслужыла? Мне — крыўдна...*

Анатоль Лапуноў: Такое было яе жаданне...

Вольга Брылон: Якое тут жаданне, калі ўсе ў тэатры былі скаваныя страхам — не дагадзіць канкрэтнаму чалавеку?! Чаму пра гэта не можам сказаць? І адсюль — усе праблемы... Адзіны правільны крок, які зрабіў Ісаеў: ён узяў у тэатр Грыненка і Якубовіча, таленавітых людзей. Чаму мы крывадушнічаем і не можам назваць рэчы сваімі імёнамі? Чалавек аднаасобна вызначаў рэпертуарную палітыку. На працягу амаль дзесяці гадоў!

Анатоль Лапуноў: Шкада, што ўвесь гэты час калектыў кіраваўся катэгорыямі не высокага мастацтва. І мы пачалі мысліць менавіта такімі катэгорыямі...

Вера Гудзей-Каштальян: Лічу не надта этычным абмяркоўваць чалавека ў яго адсутнасць!

Вольга Брылон: А калі за крытычныя заўвагі, выказаныя ў рэцэнзіях, музыказнаўцу на працягу васьмі гадоў не пускалі ў тэатр — гэта этычна?! Са скрухай успамінаю, як некалькі сезонаў таму з тэатра былі вымушаны пайсці надзвычай таленавітыя салісты — Арнольд Ранцанц, Герман Казлоў, Зінаіда Вяржбіцкая, Ірына Скорабагатава. Няўжо такія выдатныя артысты не вартыя ўвагі і павагі? А хіба Наталля Гайда не «прастойвае»? *(Да Лапунова.)* Анатоль Максімавіч, ці будзе новае кіраўніцтва тэатра рабіць захады па вяртанні артыстаў?

Анатоль Лапуноў: На жаль, сёння ім не знойдзецца месца ў тэатры. Чаму? Таму што прыйшло новае пакаленне выканаўцаў...

Лідзія Кузьміцкая: Гэта драма, а мо і трагедыя, што ў згаданых артыстаў адабралі ў каго 5, а ў каго і 10 гадоў творчага жыцця...

Таццяна Мушынская: *Лідзія, пытанне вам. Вы спяваеце ў тэатры многія вядучыя партыі. Але адначасова прэзентуеце і ўласныя сольныя праекты. Напрыклад, монаоперу Франсіска Пуленка «Чалавечы голас». Нядаўна ў філармоніі вы прадставілі праграму, прысвечаную памяці салісткі тэатра Ірыны Цярэнцьевай...*

Лідзія Кузьміцкая: Мне заўжды мала наяўнага матэрыялу. Калі ёсць цікавая задума, калі адметны канцэртмайстар Алена Аляксеева, якая працавала ў філармоніі з вядучымі спевакамі, прапаноўвае сольныя канцэрты, вядома, я з радасцю адгукаюся. Мне гэта трэба... Я павінна спяваць, бо — вакалістка... Калі б не рабіла таго, што раблю, у мяне б няйначай



Аляксей Грыненка і Кацярына Дзегцярова ў праекце «Прывітанне, Брадвей!».



«Прыгоды брэменскіх музыкантаў» Генадзя Гладкова. Сцэна са спектакля.

ФОТА МІКАЛАЯ ПЯТРОВА.

«паехаў дах»! Бо вельмі часта рэжысёр цябе як выканаўцу проста не бачыць...

Вольга Брылон: Лічу, што музычны праект, прысвечаны памяці салістаў, якія шмат гадоў працавалі ў калектыве, павінен паказвацца ў тэатры... За сорак гадоў колькі было выдатных выканаўцаў! Якім яркім салістам быў Юрый Лазоўскі! Ніна Равінская ціха сышла з жыцця, і мала хто пра гэта ведаў... А якім выдатным рэжысёрам быў Сямён Штэйн! Сёння згадвалі ягоную «Ноч у Венецыі», па-ранейшаму жывую...

Лідзія Кузьміцкая: Зусім нядаўна трупа страціла двух выдатных артыстаў — Анатоля Касцецкага і Ірыну Цярэнцьеву. Абодва пайшлі надта рана... Вельмі хацелася б, каб у тэатры існаваў музей, прысвечаны менавіта салістам розных часоў. У павазе да іх выяўляюцца і традыцыі, і памкненне да акадэмічнасці ўзроўню. Хочацца, каб у нашым фае віселі не толькі партрэты ўсіх артыстаў, што працавалі ў тэатры, але і сцэны са спектакляў. Існуе ў нас не самая лепшая традыцыя — любім крытыкаваць і ўшчуваць адно аднаго: «Ён спявае кепска, а я спяваю добра...» Ад гэтага не ўзнікае адчування дому. Што датычыць артыстаў, якія пайшлі з тэатра... І Германа Казлова, і Зінаіду Вяржбіцкую, і Ірыну Цярэнцьеву, якая, на жаль, ужо не з намі, я заўсёды лічыла і называла сваімі тэатральнымі бацькамі. Шмат чаму навучыла Наталля Віктараўна Гайда. Удзячная ўсім дырыжорам, якія дапамагалі асвойваць музычны матэрыял кожнай партыі. Спадзяюся, гэтая атмасфера сям'і калісьці вернецца...

Таццяна Мушынская: *Афіша музычнага тэатра не проста насычаная, а перанасычаная. Менавіта па колькасці...*

Анатоль Лапуноў: Тэатр адчувае кадравы голад. Новае кіраўніцтва заклапочана тым, каб яго нейкім чынам наталіць. У нас не хапае ні «герояў», ні «гераінь», ні «субрэтак», ні «прасцякоў». Адзіны «герой», калі браць па ўсіх параметрах, — Антон Заянчкоўскі. Па вакальных магчымасцях толькі адна сапраўдная «гераіня» — Лідзія Кузьміцкая. Салісты спяваюць у месяц 16 спектакляў. Гэта пад сілу?! Доўгі час кузнямі кадраў для тэатра былі ГІТІС і Ленінградскі інстытут тэатра, музыкі і кіно. Але гэтыя крыніцы перасталі для нас існаваць.

Лідзія Кузьміцкая: Дзякуй за ацэнку. Але хацела б сказаць, што ў нас ёсць і спявачка Леся Лют. Яе неапраўдана забываюць. У «Юноне і Авось» яе голас гучыць як голас Божай Маці. А гэтая партыя мае дыяпазон амаль у тры актавы! Рэдкая вакалістка можа пахваліцца такім голасам... І працаваць разам з Лесяй — велізарная радасць.

Анатоль Лапуноў: А годную «субрэтку», якая б адпавядала ўсім патрабаванням, вы назавяце? Так, ёсць у тэатры два геніяльныя «прасцякі» — Дзмітрый Якубовіч і Дзяніс Нямцоў. Але гэтага ўсё роўна мала!

Вера Гудзей-Каштальян: У той жа час набор на аддзяленне «артыст музычнага тэатра» ў Акадэміі мастацтваў ідзе раз на пяць гадоў...

Анатоль Лапуноў: Я праслухоўваў многіх вакалістаў Акадэміі музыкі. У класах Людмілы Колас, Любові Каспорскай... Але ва ўсіх адно імкненне — трапіць у Оперны тэатр! Пётр Рыдыгер рыхтуе годныя кадры, яны становяцца лаўрэатамі прэстыжных конкурсаў і... едуць працаваць за мяжу. У Акадэміі мастацтваў летась мы праслухалі 17 чалавек, а ўзялі траіх. І тое з вялікай «нацяжкай». Выпускнікі падкаваныя па-акцёрску, а іх вакальная падрыхтоўка слабаватая. І аказваецца — 17-ці чалавекам далі дыпломы, а прафесіі не далі!

НАКІРУНКІ ДЗЕЙНАСЦІ, АБО ШТО РАБІЦЬ?

Таццяна Мушынская: *Неаднаразова даводзілася сутыкацца са здзіўленай рэакцыяй на тое, што ў музычным тэатры прафесійныя вакалісты карыстаюцца мікрафонамі і «падгучкай». Вельмі шмат гукаўзмацняльнай апаратуры! Такое назіраецца ва ўсіх аналагічных тэатрах або толькі ў нас? І што гэта — вымушаная мера, правіла гульні?*

Анатоль Лапуноў: Ёсць шэраг пастановак, на якіх без мікрафонаў нельга, бо гукавая партытура і нават мізансцэны пабудаваны з іх улікам. Такія спектаклі маюць права на існаванне.

Таццяна Мушынская: *Але застаецца ўражанне, што гукарэжысёры тэатра лічаць публіку тугавухай або напаўглухой, здольнай пачуць толькі крык або неапраўдана ўзмоцнены гук...*

Анатоль Лапуноў: Сапраўдны шабаш дэцыбелаў у тэатры — тэма асобнай размовы. У залы ёсць сур'ёзныя акустычныя праблемы. Купілі «панараму», якую набываць не варта было. Замураваны пэўныя нішы, якія «ігралі» на акустыку. Цяпер думаем: як іх аднавіць? Бо класіка ўся павінна ігрaцца без мікрафона...

Вольга Брылон: Дваццаць гадоў таму, калі ставіўся спектакль «Клоп», радыёмікрафоны ўспрымаліся як ноў-хаў і рэвалюцыя...

Дзяніс Марціновіч: Некалькі гадоў таму ў Мінск прыязджаў на гастролі Іркуцкі тэатр музычнай камедыі. На ягонай афішы дастаткова вялікая колькасць твораў замежных аўтараў, у тым ліку спектакль «Ісус Хрыстос — суперзорка». А вось у нас замежныя аўтары, менавіта сучасныя, ніякім чынам не прадстаўлены. Мо, варта да такога цікавага накірунку звярнуцца? У сувязі з гэтым згадаў надзвычай яркі праект





«Бураціна.by» Аляксея Рыбнікава. Ала Лукашэвіч (Бураціна).

«Прывітанне, Брадвей!» рэжысёра Анастасіі Грыненка, паказаны ў філармоніі артыстамі тэатра. Занятыя ў ім былі Дзяніс Нямцоў, Аляксей Грыненка, Дзмітрый Якубовіч, Кацярына Дзегцярова, Ілона Казакевіч і іншыя. Хацелася б, каб такі праект час ад часу паказваўся на сцэне тэатра...

Анастасія Грыненка: Праект «Прывітанне, Брадвей!» быў прысвечаны Барысу Пятровічу Утораву, таму што амаль усе мы — яго вучні. Некалькі фрагментаў з рэвю мы вазілі на конкурс у Екацярынбург, і там яны былі адзначаны маскоўскімі крытыкамі і рэжысёрамі. Паколькі на афішу тэатра праект не мог трапіць, зрабілі яго на сцэне філармоніі. Паказвалі на працягу года ў Віцебску, Гродне і Брэсце. Заўсёды гатовыя прадставіць гэтую праграму на сцэне тэатра. Па матэрыялах рэвю «Прывітанне, Брадвей!» Аляксей Грыненка напісаў навуковую работу, якая зацікавіла спецыялістаў па музычным тэатры ў Нью-Йоркскім універсітэце. І яго запрасілі працягваць навучанне там…

Пастаноўка кожнага твора замежнага кампазітара, нават «Вестсайдскай гісторыі», звязана з аўтарскімі правамі. За ўсё трэба плаціць. У кожнага мюзікла ёсць уладальнікі праў. Да прыкладу, мюзікл «Мэры Попінс» належыць кампаніі «Дысней». Адзіны твор, на выкарыстанне якога Уэбер дае дазвол, гэта «Ісус Хрыстос — суперзорка», бо ў цэнтры яго хрысціянская тэматыка.

Таццяна Мушынская: *Анастасія, пэўны час вы разам з Дзмітрыем Якубовічам працавалі ў Екацярынбургскім тэатры музычнай камедыі. Што яны робяць іначай, чым мы? Які досвед екацярынбуржцаў можна выкарыстоўваць?*

Анастасія Грыненка: Гэта тэатр з трывалымі традыцыямі. Яму 70 гадоў. Першы з шэрагу тэатраў музычнай камедыі, які атрымаў званне «акадэмічнага». І горад, і гледачы вельмі любяць сваіх артыстаў. Паверце, у нас ёсць больш моцныя выканаўцы — і ў вакальным сэнсе, і ў харэаграфічным, і па-акцёрску! Але ў Екацярынбургскім тэатры няма прыярытэту класікі. Ёсць падзел на артыстаў, занятых пераважна ў класіцы або ў мюзіклах. Ёсць выканаўцы, што паспяхова працуюць у абодвух напрамках. Кіраўніцтва тэатра — галоўны рэжысёр Кірыл Стрэжнеў і галоўны дырыжор Барыс Надэльман — усе пытанні вырашае калегіяльна. І гэта перспектыўны шлях. Бо калі адну дыктатуру памяняць на іншую — выніку не будзе...

Вольга Брылон: Колькі гадоў Стрэжнеў галоўны рэжысёр?

Анастасія Грыненка: Больш як 12...

Вольга Брылон: Вось вам адказ на пытанне, што такое «акадэмізм»! У тэатры паважаюць традыцыі і артыстаў розных пакаленняў — старэйшага, сярэдняга, малодшага. З гэтага і вынікае высокая выканальніцкая культура. І пераемнасць.

Анастасія Грыненка: Што яшчэ ў іх цікавае? Адметны і нечаканы рэпертуар. Кампазітару дадзены заказ, і цяпер калектыў працуе над «Белай гвардыяй» (паводле Булгакава). Нядаўна з'явіўся музычны спектакль «Мёртвыя душы». Актыўна запрашаюцца на пастаноўкі рэжысёры з іншых краін, напрыклад, Венгрыі. Чаго не хапае нашаму тэатру? Розных і моцных (а не заштатных!) пастаноўшчыкаў. Прычым план будучых прэм'ер у Екацярынбургу распісаны на некалькі гадоў наперад. Каб розныя пастановачныя групы працавалі паралельна...

Анатоль Лапуноў: Адзін з галоўных напрамкаў, па якім павінен развівацца наш тэатр, — класічная аперэта. І спектаклі трэба прывесці ў такі стан, каб іх эстэтыка адпавядала сённяшнім патрабаванням. Бо ў нас тэксты пастановак не змяняліся з часоў Пралеткульта! Адпаведна, усе графы, князі і бароны прадстаўлены суцэльнымі дурнямі. І таму трэба рабіць заказ лібрэтыстам і працаваць над новымі сцэнічнымі рэдакцыямі аперэт. Але пакуль самі спектаклі — моўная «махра», якую трэба мяняць! (*Агульны смех.*) Згодзен з Настассяй Грыненка: нам трэба запрашаць розных рэжысёраў! Неабходнасць абнаўлення датычыць і «Марыцы», і «Вясёлай удавы», і «Баядэры», і «Прынцэсы цырка»... Апошні спектакль патрабуе ўвагі нават з пункту гледжання тэхнікі бяспекі. «Ноч у Венецыі» вымагае тэхнічнага перааснашчэння.

Вольга Брылон: На мой погляд, тыя, хто цяпер будзе ўзначальваць тэатр, усё-такі мусяць папрасіць прабачэння за ўсё, што адбылося. За тое, што праводзілася палітыка, якая прыніжала акцёраў. За страх, які панаваў... І тады ўсё атрымаецца!

Вера Гудзей-Каштальян: Многіх крытыкаў і аматараў хвалюе пытанне: якой будзе агульная палітыка калектыву? Якая новая канцэпцыя ў мастацкага кіраўніцтва тэатра?

Анатоль Лапуноў: Рэпертуарная палітыка, калі яна паслядоўная, — вельмі важная рэч. З прыходам новага кіраўніцтва яна набывае накірунак пошуку: што нам трэба, чым будзем займацца і над чым працаваць? Да чаго павінен прыйсці тэатр? Я бачу перспектывы. І імкнуся, каб тэатр рухаўся па новых шляхах. Пытанне пра акадэмізм, якое мы закранулі, — самае важнае. Хочацца, каб у наш тэатр прыйшла іншая публіка. Магчыма, рафінавана-снабісцкая, магчыма, элітарная...

Таццяна Мушынская: *Думаю, пройдзе некалькі сезонаў, і тыя абнаўленчыя павевы, якімі літаральна жыве тэатр, абавязкова ўвасобяцца ў таленавітыя і нечаканыя спектаклі. Калі ж такія творчыя падзеі адбудуцца, яны зробяцца прадметам разгляду на новым «круглым стале» часопіса. З удзелам тых жа або новых суразмоўцаў...*

ПРАЎДЗІВЫ ГЕНЕРАЛ!

Да юбілею Генадзя Аўсяннікава

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Неяк пашчасціла: на службовым уваходзе ў Купалаўскі тэатр, па-за шклянымі дзвярмі — Генадзь Аўсяннікаў… Дзверы насуперак маёй волі нечакана рэзка адчыняюцца, і — Бог ты мой! — сам народны СССР прыціскае руку да ілба! Дык гэта я?! Перапрашаю. Не. Проста невялічкі спектакль для асобна ўзятага гледача, але ж — паверыла! Зрэшты, бачыць яго, вітацца з ім, абавязкова пачуць штосьці жартаўлівае заўсёды прыемна. Дарэчы, раней звыкла казалі «купалавец», а цяпер на сучасны манер часам гучыць: «Аўсяннікаў — брэнд». Некаму здаецца, што адэкватна, ды на мой погляд — цяжка прыдумаць штосьці больш недарэчнае. Нішто сабе «брэнд»: памятаю, як пры канцы 1970-х на гастролях у Гомелі вытанцоўваў на казырку гарадской гасцініцы. Цяпер, бадай, можна згадаць. Але ў той час — жах і скандал для адміністрацыі тэатра. Між іншым, забранзавець гэтаму артысту не ўдалося і да сённяшняга дня.

Ягоная слава пачалася з «Трыбунала». Калі драматург Андрэй Макаёнак і рэжысёр Валерый Раеўскі адкрылі ў акцёру здатнасць да кантрасна-тэматычнай паліфаніі. Рэдкі на драматычных падмостках дар. У Генадзя Аўсяннікава ён абсалютны. Невыпадкова роля Цярэшкі Калабка ў ягоным выкананні сталася сцэнічнай класікай. Ды толькі такога кшталту майстэрству ніхто не здатны навучыць спецыяльна. У аднахвілінным выяўленні ў ягоных рухах, паставе, інтанацыях раўнапраўна і ярка акрэслены іронія і моцнае драматычнае перажыванне, смех і слёзы, надзея і адчай. Шчаслівымі былі тыя гледачы, што зрабіліся сведкамі падобных акцёрскіх імгненняў.

Зрэшты, у «Паўлінцы» ён дагэтуль у няспынным акцёрскім палёце, з чарадой віртуозных вынаходніцтваў, імгненных адыгрышаў-рэакцый. Зноў і зноў ягоны Пустарэвіч распачынае на сцэне свой пазітыўны «гармідар». Уласнымі намаганнямі пераварочвае ўсё з ног на галаву... Ляцяць і ляцяць угару лыжкі са стала ў знакамітай сцэне, наследаванай ад знакамітага папярэдніка Глеба Глебава. Толькі і засталося ад колішняй «Паўлінкі» тое, што свята захоўваюць старэйшыя купалаўцы.



ФОТА ЮРЫЯ ІВАНОВА.

Здаецца, у гэтага акцёра цягам паўстагоддзя не акрэсліліся сцэнічныя стэрэатыпы і не напрацаваліся ўласныя штампы. Вось яны — ягоныя рукі, ногі, пастава, знаёмыя па многіх ролях інтанацыі і хада. Ды толькі ці знаёмыя? У тэатры ўвогуле немагчыма заштампавацца, калі скрозь аблічча кожнага персанажа прабіваецца трымценне жывога жыцця. Нельга сказаць, што ў больш сталым узросце Генадзь Аўсяннікаў адышоў ад свайго ўнікальнага амплуа. Сцэнічныя вобразы прамалёўваюцца і падаюцца акцёрам з парадаксальнай неаднастайнасцю, але іх нюансіроўка цяпер іншая. Асноўнымі, ударнымі зрабіліся драматычныя інтанацыі. І нават трагедыйныя ўсплёскі. Думаю, Аўдзей у спектаклі «Страсці па Аўдзею» Уладзіміра Бутрамеева стаўся паваротным у творчай біяграфіі Аўсяннікава якраз з гэтай нагоды. Акцёр, які аднойчы ўзняўся да трагедыйных вышыняў, набывае зусім іншую прафесійную якасць. Гэта як чорны пояс у каратыста.

У гэтым надзвычай гарманічным і глыбокім спектаклі сышлося многае. Але ж паперадзе ўсяго была неўласцівая нашаму часу павага да простых людзей. Магчыма, гэта акрэсліла меру годнасці і ступень пранікнёнага самапаглыблення, з якімі акцёр выконваў сваю ролю. Вакол Аўдзея, як планеты каля Сонца, існавалі астатнія члены сям'і. Старыя і малыя. Дзеці і жанчыны. Сядалі па месцах за вялікім сталом. Разыходзіліся па справах. Кожны рух акцёра быў напоўнены паэзіяй існуючай рэчаіснасці. Аўдзей Генадзя Аўсяннікава мусіў сваім лёсам адказваць на спрадвечнае пытанне: дзеля чаго жыць? Выбух пачуццяў, абурэння і — задраны моцнымі рукамі ўгару край стала. Гэты эпізод назаўсёды ўбіты ў памяць. І потым трагедыйны фінал, дзе Аўдзей — як падстрэленая нягеглая птушка...

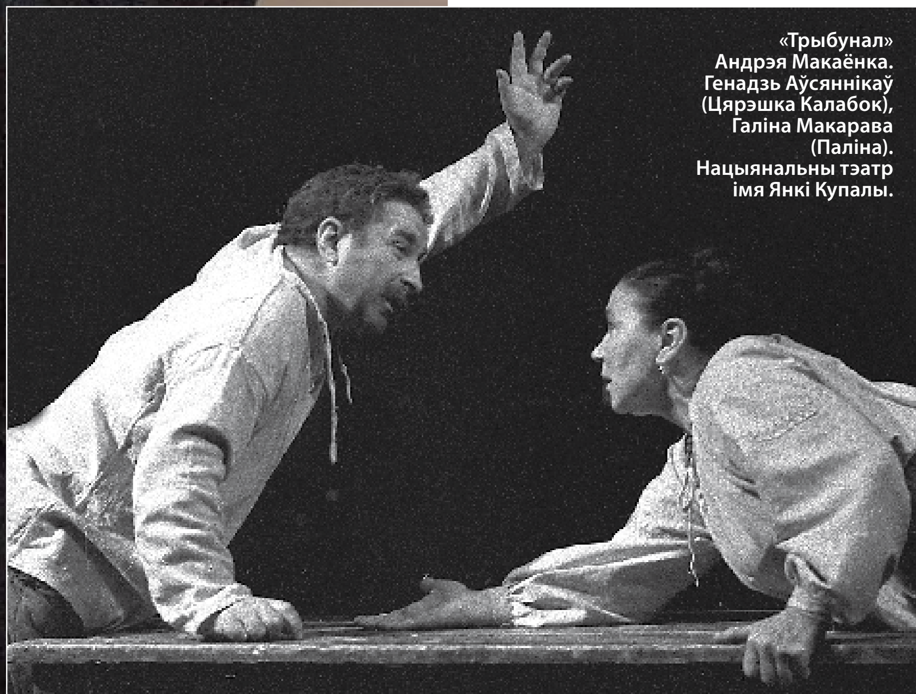
Пасля Аўдзея ў Аўсяннікава распачаўся іншы акцёрскі адлік. Сярод роляў, якія ўразілі моцнымі драматычнымі інтанацыямі, — Мілер у «Каварстве і каханні» Шылера, Фама Апіскін у спектаклі «Сяло Сцяпанчыкава і ягоныя жыхары» паводле Дастаеўскага, Ванюшын у «Дзецях Ванюшына» Найдзёнава. Прысутнасць акцёра ў рэпертуары важкая і абавязковая. На Аўсяннікава ходзяць, ягоных роляў чакаюць, з імі звязваюць надзеі на акцёрскія здзяйсненні. І ён ніколі не падманвае глядацкіх спадзяванняў. Мабыць таму публіка пакорліва вытрымлівае цяжкія душэўныя споведзі ягоных персанажаў, да якіх сучасны чалавек увогуле не вельмі схільны. Тое, што на энергетычным узроўні ідзе ад ягоных герояў, тое, што акцёр пасылае ў залу, інакш чым фантомам абсалютнага даверу не назавеш. Ніхто не ў стане растлумачыць, якім чынам ягоны Ванюшын робіцца такім дарагім і блізкім абсалютна чужым і выпадковым людзям (усяго толькі публіцы), што яны ловяць кожнае яго слова, рэагуюць на паварот тулава, узмах рукі. Падобныя сігналы прымаюцца толькі роднымі душамі.

Для таго, хто вывучае акцёрскае мастацтва, лепшага майстар-класа, чым спектакль «Беларусь у фантастычных апавяданнях» з Генадзем Аўсяннікавым у ролі Завальні, пэўна не знайсці. Гранічна абмежаваныя сродкі выразнасці — і дэкарацыі, і рэквізіт, і сама сцэнічная прастора. Аўсяннікаў сам-насам з гледачамі. Выплятае псіхалагічныя ўзоры. Тут ён проста апавядальнік, а таксама — усе персанажы, увасобленыя па чарзе, нейкім чынам устаўленыя ў само глядацкае ўяўленне. Да таго ж — беларуская ментальнасць, выяўленая праз гэты спектакль як адкрыццё, як павольнае спляценне гумару і мудрых разваг. . .

У дудараўскім «Вечары» ягоны Мульцік — нібы апалае лісце, якім занесена ўся сцэна. Глянеш на яго, і сэрца зойдзецца — які там пазітыў... Стары чалавек ледзь перасоўвае ногі ў старых валёнках. Топча зямлю каля хаты, а здаецца, што ягонае жыццё не абмежаванае ўласным дваром. Запамінаецца, як Мульцік углядаецца ўдалячынь, як пасміхаецца падобраму. Зноў — асаблівы давер, што ўзнікае між акцёрам і гледачамі на неўсвядомленым узроўні. Нейкім чынам акцёр перадае душэўную інфармацыю, якая нашмат большая за словы, дзеянне, п'есу...

Апошняя работа Генадзя Аўсяннікава — у спектаклі «Вяселле» Антона Чэхава. Пра свой віртуозны пятнаццаціхвілінны выхад у ролі Равунова-Каравулава сам акцёр сказаў: «Найгруцца — не хапіла». Але менавіта гэты па сцэнічных мерках невялікі эпізод нечакана прымірыў усіх прыхільнікаў і праціўнікаў маскоўскага рэжысёра Уладзіміра Панкова. З бурлівага, магутна збітага сцэнічнага дзеяння яго персанаж выплывае, як вялікі параход. З усведамленнем сваёй значнасці сядзеў у цэнтры шматлюднага стала. Па-чалавечы проста спрабаваў выгаварыцца, адкрыць душу. І адыходзіў агаломшаны, растаптаны, безнадзейна пакрыўджаны. Вось, уласна, і ўся гісторыя, якая надала спектаклю значэнне мастацкай з'явы.

Так, ад Аўсяннікава — з любоўю.



«Трыбунал» Андрэя Макаёнка. Генадзь Аўсяннікаў (Цярэшка Калабок), Галіна Макарава (Паліна). Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы.

GREEN? PEACE?

У пошуках ментальнасці беларускага пейзажа

АЛЕНА КАВАЛЕНКА

Акварэльныя, заспакойлівыя, бесклапотныя... Ці рэзкія, энергічныя, напружаныя. Пляма ў інтэр'еры, на якой спачывае вока, ці эмацыянальны раздражняльнік? Якім павінен быць сучасны пейзаж? 64 мастакі з Расіі, Беларусі і Арменіі — удзельнікі IV Міжнароднага фестывалю пейзажа імя Віталя Цвіркі — далі на гэтыя пытанні 120 адказаў у фота, жывапісе і графіцы.

Фестываль, які праходзіў у галерэях Нацыянальнай бібліятэкі, падкрэсліў спрадвечную традыцыйнасць гэтага мастацкага жанру. Амаль ніякай разнастайнасці — класічныя палі ды рэкі, сажалкі ды лужыны, сумныя жніўні, спеўныя маі, ласкавыя ліпені... Толькі калі-нікалі сустракаліся жывыя ракурсы і нязбітыя акцэнты.

На выставе былі прадстаўлены і досыць экзатычныя пустынныя краявіды, Эльбрус, халодныя паўночныя моры, горныя віды Карачаева-Чаркесіі, індустрыяльныя прыгажосці Парыжа. Але асабіста мяне цікавіла іншае: як вырашаюць сучасныя беларускія мастакі купалаўскі стэрэатып пра «старонку родную», аб якой будзяць успамін клёкат буслоў і «нуднае ягнят бляянне-зоў на пасьбішчы»?..

Фатаграфічныя эксперыменты прыцягвалі ўвагу канчатковасцю шэрага, чорнага і белага.

Ад графічных твораў патыхала «класікай жанру». Колькі разоў можна «вырашаць» адны і тыя ж прыгоркі ды пралескі, драбналессе і палі?

А з алеем усё было неадназначна. Цікавыя пошукамі і манерай творы суседнічалі з усё тымі ж знаёмымі «пейзажыкамі», якімі ўпрыгожваюць свае кватэры сярэднестатыстычныя мяшчане з прэтэнзіямі на добры густ.

Гучныя словы — «сацыяльная адказнасць мастака». А які сацыяльны адказ рыхтуе той, хто малюе пейзаж? Сельская ідылія, гарадскія матывы... Пішу тое, што бачу, тое, што грэе сэрца, тое, што перад вачыма... Душа і духі горада, дрыяды і німфы лесу, феі палёў... Ментальны, тыповы беларускі пейзаж нараджаецца ў іх, але якое гэта нараджэнне? Дзіцятка восеньскіх туманоў, сумных жніўных і вераснёвых мелодый, вёскі, вёскі, вёскі... Пах сырадою, адвечнае «му» ды «м-мме-е», царкоўны звон плыве над нівамі, бабулькі ўсё сядзяць каля плота... З года ў год, з веку ў век. Пейзаж застаецца вечным і... паўторным, паўторным, паўторным. Класічная прыродная прыгажосць стала штампам, які мастак можа маляваць у сваёй майстэрні, не выязджаючы на пленэры. Нават не выглядваючы ў акно.

Пейзаж — гэта і культурная мадэль свету, і адбітак нацыянальнай ідэі. Калі меркаваць па творах, паказаных на фестывалі, стаўленне чалавека да прыроды ніколькі не змянілася.

Пейзаж — мастацтва «для ўсіх». Мы робім вылазкі «на прыроду», п'ем піва і сокі, ядзім шашлык і, між справамі, захапляемся навакольнымі прыгажосцямі.

Пейзаж — мастацтва для ўсіх. Калі дарослы мастак пачынае свае эксперыменты з алеем, гвалтуючы палатно, то ён абірае пейзаж як самы зразумелы і даступны для сваіх гледачоў жанр. Што можа быць прасцей? Намаляваць бярозку, пагорак, кароўку. Ах, родныя прасторы, як я вас люблю!

Пейзаж — мастацтва для ўсіх. Самы лёгкі для ўспрымання. Можна разглядваць і з настальгіяй аддавацца ўспамінам кшталту «а вось у маёй бабулі на вёсцы...»

Заінтрыгавала серыя лічбавых фота Сяргея Кажамякіна «Беларускі ментальны краявід». Ментальнасць любога народа — сукупнасць уласцівых яму рысаў, якія фарміраваліся пад уплывам гістарычных абставін і навакольнага асяродка. Беларусы такія, як іх прырода. Беларуская прырода такая, як «тутэйшыя» людзі. Філасофія сімбіёзу. Адзін у полі не воін, двое — як адзін у гэтым свеце, а весялей за ўсё — «меркаваць на траіх». Чыстая снежная прастора, чыстае сіняе неба (гэтая чысціня быццам падказвае — марозна!), а навідавоку — адно дрэва. Два дрэвы. І, нарэшце, магічная лічба — тры! Цішыня і смутак, самота. Непахіснасць і нерухомасць.

Вельмі цікавая і крыху злавесная фотапластыка Валерыя Вядрэнкі «Нясвіж» і «Солы». Старыя беларускія гарады і мястэчкі хаваюцца — расплываюцца ў тумане і ў ценях. Колеры змрочныя, скупыя — брудныя: і чырвоны колер цэглы, і жоўты — фарбы, якой пакрыты сцены старых дамоў.

У фотасерыі «На захад ад Мінска» Уладзімір Парфянок прадстаўляе нам «Гальшаны» і «Крэва». Фотаздымкі падзелены на тры часткі, у цэнтры — вядомыя замкі, чорна-белыя руіны, контуры. Чорны настрой, чорныя думкі. Пытанне: а што там, далей? На захад ад Мінска — толькі руіны, так, маляўнічыя, але абсалютна нежыццяздольныя.

Віталь Раковіч выступае з прыгожай глянцавай серыяй «Баранцава мора. Аляска. Жнівень. 2008», якую так лёгка ўявіць у якасці насценнага календара ці ілюстрацыі для часопіса «GEO». А вось «Іншы свет» выглядае ўжо не гэтак тыпова. Свежаўзаранае поле, пакрытае слядамі шын і сеялак, — звычайнае відовішча. Але што мы ўбачым, калі перавернем фота? Іншы свет, іншую рэальнасць, незвычайны ландшафт, якому месца на Марсе, а не на Зямлі. Звычайнае становіцца нязвычным — дастаткова толькі паставіць усё з ног на галаву.

У работах Святланы Катковай «Зіма. Першы снег» і «Мяцеліца» галоўныя персанажы — птушкі. Узімку і сапраўды больш звяртаеш на іх увагу. Яны скачуць па снезе, збіраюць крошкі — чорна-белыя птушкі зімы. Сарокі быццам бы прыдуманы для «марознай» графікі — лаканічнасць колеравая, лаканічнасць ліній. А завіруха — гэта процьма крылаў, калі птахі адначасова ўздымаюцца ў паветра і кружаць, кружаць над горадам, над полем, над лесам у пошуках ежы.



Святлана Каткова. Мяцеліца. Алей. 1997.

Свае палотны «Роднае» і «Сіняе змярканне» Уладзімір Кожух будуе па схеме «велізарнае неба — вялікі лес — прасторы — прасторы — ма-а-аленечкая хатка». Традыцыйны прыём выглядае выдатна дзякуючы нечаканым колерам, якія выкарыстоўвае мастак: рэзкі пранізлівы блакіт, каб падкрэсліць невялічкае збудаванне ў цэнтры «Роднага», і фіялетава-бэзавы — у вырашэнні аўтара гэтак раскошна выглядае неба падчас сіняга змяркання.

«Веснавая вада» Сямёна Дамарада — гэта бярозава-сонечныя лужыны, якіх так чакаеш на працягу зімы.

Лапідарны «Дах» Васіля Касцючэнкі: бялюткі месяц, прыбіты да блакітных нябёсаў, скоса пазірае на рознакаляровыя квадраты гарадскіх дахаў.

Абсалютна касмічным выглядае «Радасны май» Георгія Паплаўскага. Ружовыя і



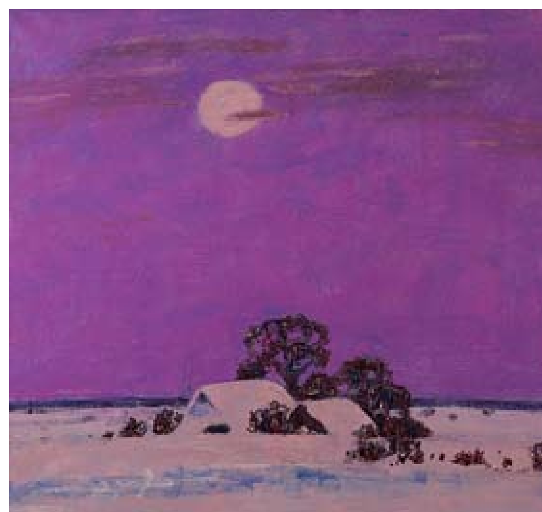
Ягор Батальёнак. Звон вечаровы. Алей. 2006.



Георгій Паплаўскі. Радасны май. Алей. 2010.



Віталь Раковіч. Іншы свет І. Фота. 2009.



Уладзімір Кожух. Сіняе змярканне. Алей. 2008.

жаўтаватыя дрэвы на фоне сіняга неба і яшчэ белы снег — ягоная вясна рыхтуе для нас сюрпрызы.

Серыя прац «Чатыры дні на вуліцах Вільні» Наталлі Жыгамонт пазнаёміла гледачоў з рознакаляровым каменным баляваннем вузкіх вулак.

Некалькі аркушаў з серыі «Майнц» прадставіў на выставе Вячаслаў Паўлавец. Ён скупа малюе чужы нямецкі горад, ствараючы новы тып халоднага няўтульнага гарадскога пейзажу.

Сучасны гарадскі імпрэсіянізм пануе ў рабоце Сяргея Вечара «Хвалісты кант змяркання»: мітусня будынкаў, людзей і фарбаў.

«Віцебск. Сонечны дзень» Эдварда Галустава — акрылавая паэма невялічкіх гарадоў: двухпавярховыя дамы, пара дрэў, пасаджаных побач, трэскі на тратуары, цёплыя сонечныя пацалункі на снезе.

«Жнівень» Наталлі Сімаковай: стажкі, жоўтыя вар'яцкія стажкі.

Палатно Дзмітрыя Сурыновіча «Без назвы» зацягвае ў жудасны сіне-чорны сасновы калідор, нават белае святло з неба палохае і зусім не рассейвае змрок. А ўвогуле — нагадвае цемру калодзежа з японскага трымценніка «Званок».

Тоўстай змяёй, пітонам выглядае «Прыпяць» у вырашэнні Аляксандра Забаўчыка. Колер-экзот — зялёна-жоўты — перакрэсліваецца чырвонымі ламанымі лініямі. Рабізна на вадзе, няспынны рух плыні.

«Вызваліцельніца Флора» Рыгора Несцерава нараджаецца з сонечнага святла.

«Снежныя аблокі» — тыповы акварэльны матыў ад Міхаіла Будавея. Тонкія кволыя карычневыя галінкі, празрыстае паветра, празрысты снег, блакітныя, чыстыя колеры.

Увогуле, гарадскія пейзажы выглядалі больш жорсткімі і характарнымі, чым сельскія. Рытм горада, яго гукі і пахі, песня каменных дамоў і асфальту — усё гэта падаецца цікавейшым за вясковую ідылічнасць пацямнелых драўляных дамкоў ды груш пры плоце.

І самі мы — «гарадскія», і сэрца ўжо не шчыміць так, калі глядзіш «вось на гэтае поле, на гэтае неба». Адвечныя каштоўнасці становяцца ўсё больш урбаністычнымі: ячэйкі сеткі-рабіцы, якой агароджаны сучасныя стадыёны і спортпляцоўкі, позірк з цёмнай кватэры на яркую вясновую вуліцу, сонечныя плямы на дахах шматпавярховікаў — вось на што нашы сэрцы адгукаюцца ўсё мацней.

Напрошваюцца сумныя параўнанні. Выстава «Польскі пейзаж», што адбылася летась у Музеі сучаснага мастацтва, прадэманстравала нам яскравы партрэт сучаснага польскага грамадства і яго сацыяльных праблем. Калі ж з гэтага гледзішча прааналізаваць творы нашых мастакоў, што былі прадстаўлены на фестывалі пейзажа імя Цвіркі, то беларускае грамадства паўстане абсалютна беспраблемным. Ягоную ментальнасць цалкам задавальняюць дрэвы, снег, аблокі, палі (нават перагорнутыя). І буслы на выставе былі. Бясконцае жангліраванне аднымі і тымі ж знакамі надакучвае. Агняты стаміліся выступаць сімвалам Радзімы і замаўчалі. Добра гэта? Дрэнна? Проста так склалася? Але з'яўляюцца новыя гледачы, якім незразумелае заміласванне бясконцай рахманасцю і памяркоўнасцю. Што пакажуць ім новыя фестывалі?

ЭФЕКТ ПРЫСУТНАСЦІ Ў ДАКУМЕНТАХ ЭПОХІ

Архіў Паўла Валынцэвіча



Вецер перамен. 1917.

ЛЮБОЎ ГАЎРЫЛЮК

У самым пачатку 2010 года мінскі калекцыянер Дзмітрый Сярэбранікаў і фатограф Уладзімір Суцягін скончылі працу над аб'ёмнай, каштоўнай і надзіва цэласнай фатаграфічнай калекцыяй — архівам Паўла Валынцэвіча.

Кім быў гэты чалавек? Дваццаць пяць гадоў запар ён фатаграфаваў сваю сям'ю (тры пакаленні), будзень бліжэйшага асяродка, мясціны, дзе яны доўга жылі ці бывалі наездамі. Іншымі словамі, фатограф-аматар зафіксаваў у сваім архіве хроніку жыцця з 1900-га па 1925 год. Пасля, з перапынкамі, яшчэ гадоў 15... Апошнія фотаздымкі архіва зроблены ці сабраны яго сынам.

Праца над калекцыяй ішла некалькі месяцаў: негатывы на шкле з'яўляліся ў Дзмітрыя і яго калегі Ігара Сурмачэўскага паступова, спачатку было незразумела, ці можна ўвогуле нешта з імі зрабіць, пасля Уладзімір стаў іх сканаваць, часткова друкуючы фатаграфіі. Мала-памалу, з дапамогай Мінскага гістарычнага архіва і архіва Мінскай епархіі, ЗАГСаў Міёрскага, Ваўкавыскага і Бераставіцкага раёнаў, удакладняліся імёны фатографа і яго мадэляў, паслядоўнасць падзей і здымкаў... Як мазаіка, кадр за кадрам, складвалася гісторыя, узнаўляліся прабелы і падрабязнасці.

Аўтарам гэтых больш чым трохсот фотаздымкаў аказаўся праваслаўны святар Павел Канстанцінавіч Валынцэвіч (1875–1962). Першае месца яго служэння — мястэчка Касута — стала і першым месцам здымкі. Далей былі Узмёны (цяпер — Віцебская вобласць, Міёрскі раён), дзе Валынцэвіч служыў 43 гады ў царкве святога Мікалая. Заключная частка здымкаў зроблена ў Крэве, Сабакінцах (цяпер — Першамайскае), Шарашове і Ваўкавыску. У 1948 годзе ў Сабакінцах адбыўся пажар — загінулі кнігі, фотаальбомы, партрэты. На шчасце, большую частку архіва Павел Канстанцінавіч па невядомых нам прычынах пакінуў ва Узмёнах. Ён вяртаецца туды, забірае негатывы, але ўжо не друкуе фатаграфіі сам, а заказвае іх у Мінску. І гэта толькі адзін з эпізодаў ратавання архіва, які перажыў дзве сусветныя вайны, перадзел межаў паміж Савецкім Саюзам і Польшчай і яшчэ шмат чаго. Для выставы ў Гістарычным музеі Беларусі з 280 кадраў было адабрана 130, з іх 77 мяркуецца надрукаваць у вялікім фармаце, а астатнія паўстануць у альбомах і негатывах на шкле — як артэфакты мінулага стагоддзя...

Якім жа было жыццё беларускай правінцыі ў першай чвэрці XX стагоддзя? Што адкрыў для нас архіў Паўла Валынцэвіча? Сямейныя святы, будоўля новага дома, адпачынак на рацэ і ў парку (так жартам называлі пяць ліп), пахаванні, вучэбныя заняткі сына, інтэр'ер кабінета — фатаграфіі зафіксавалі нетаропкую гісторыю свайго часу. Будзённую гісторыю ў яе чалавечым вымярэнні, якое, на першы погляд, мала схільнае да зменаў. Крыгаход, уборка ўраджаю, праца на пчальніку… Але найперш — жыццё вялікай сям'і. Што адразу прыходзіць у галаву, калі глядзіш на архіўныя фотаздымкі: дакументальная прырода фатаграфіі ўнікальна, і як гэтае мастацтва ні развіваецца, ні ўдасканальвае свае тэхналогіі, дакументальнасць застаецца дамінантай, вектарам ва ўзаемаадносінах і з аўтарам, і з гледачом.

Фатаграфічнае даследаванне, якое адбылося ў пачатку стагоддзя, не толькі актуальнае сваёй сапраўднасцю — яно існуе ў рамках сучаснай праблематыкі. Што ўяўляюць сабой законы фатаграфіі як мастацтва? Што ў іх было прыўнесена з цягам часу? Без бачання гэтай праблемы зразумець фатаграфічную значнасць архіва (незалежна ад яго гістарычнай і краязнаўчай важкасці) складана.



У доме. 1907.

АКЦЭНТЫ

Надзея Саўчанка,
куратар калекцыі фатаграфій Нацыянальнага гістарычнага музея Беларусі:

— З 80-х гадоў XIX стагоддзя значна ўдасканальваюцца фатаграфічныя тэхналогіі, у пачатку XX з'яўляюцца камеры «Kodak». Фатаграфія выходзіць са сцен атэлье «ў людзі» і становіцца даволі распаўсюджанай забавай. Леў Дашкевіч фатаграфаваў, калі быў гімназістам. У нашым музеі ёсць калекцыя Пятра Рыгоравіча Злотнікава, больш як 30 шкляных пласцін. Ён служыў бухгалтарам у Мінскім казначэйстве і вылучаўся прыхільнасцю да фотасправы. Здымалі настаўнікі, акцёры, чыноўнікі... І святар-фатограф, верагодна, быў не адзін, але ў Беларусі яго калекцыя стала ўнікальнай з'явай. У першую чаргу дзякуючы асабліваму стаўленню Паўла Валынцэвіча да фатаграфавання, якое праяўлялася ў выбары сюжэтаў, арганізацыі кадра. Аматары таго часу здымалі ў асноўным сямейныя партрэты, радзей — краявіды. Валынцэвіч звяртае ўвагу і на паводку, і на хрэсны ход, і на сцэну з маленькім сынам у калысцы. Такія жанравыя здымкі, рэпартажы пра падзеі, дзе людзі ажыццяўляюць нейкія дзеянні, звычайна рэдкія ў архіўных калекцыях.

Відавочна, што фатограф імкнуўся захаваць у памяці не толькі твары родных, але і лад іх жыцця, часцінку свету, які быў блізкі яму.

Валынцэвіч не абмяжоўваўся друкам фатаграфій, якія збіраў у альбомы. Ён захоўваў шкляныя пласцінкі-негатывы, падпісваў іх, трымаў асобна — у якасці архіва.

Унікальнасць калекцыі і ў тым, як склаўся яе лёс. Хоць фатаграфаванне і было распаўсюджаным захапленнем, збораў, што так поўна захаваліся, надзвычай мала. Бо шкло — крохкі матэрыял, негатывы папросту не дажывалі да нашага часу. У першую ж бамбёжку Мінска загінуў архіў Льва Дашкевіча, згарэла калекцыя Яна Булгака. А фотаархіў Валынцэвіча ацалеў і ў рэшце рэшт трапіў у рукі спецыялістаў, якія ведаюць яму цану.

Уладзімір Суцягін,
фатограф:

— Гістарычная фатаграфія цікавая тым, што чалавек здымае тое, што бачыць вакол, без прэтэнзій на «мастацтва». Здымае сям'ю, блізкіх, усё, што іх акружае. Сёння мы ўжо не жадаем бачыць свет такім, які ён ёсць, шукаем нейкія тонкасці, іншымі словамі, адыходзім ад прамой фатаграфіі. Валынцэвіч проста глядзеў і рабіў кадр.

Можа, у такім стаўленні да сваёй справы хаваецца адказ на пытанне, чаму на фатаграфіях пазначаны даты і месцы здымкі, але толькі аднойчы — імя аўтара. Наўрад ці Валынцэвіч думаў, што яго фатаграфіі знойдуць і ацэняць: ён гэтым заняткам не надта ганарыўся.

І толькі праз сто гадоў, мы разумеем, што гэта было і ёсць мастацтва. Хоць сёння ў гэты статус узводзяць зусім іншыя рэчы: калі фатограф бачыць нешта адрознае ад існага, нібыта большае, чым звычайнае жыццё. Калі б Валынцэвіч быў нашым сучаснікам, яго заняткі не лічыліся б творчасцю! Але яго здымкі — ужо гісторыя, а што з сённяшніх фатаграфічных вопытаў застанецца ў ёй, яшчэ невядома.

Можа, дарма мы адыходзім ад таго натуральнага, што ёсць у фатаграфіі? Тэхналогій прыдумана шмат, але чым больш іх, тым менш фатаграфіі! Раней сам факт здымкі быў падзеяй, а сёння фатаграфію прымаюць, калі яна становіцца сенсацыяй. І мы яшчэ здзіўляемся, чаму на старых фотакартках твары такія асаблівыя, супакоеныя. Мяркую, што яны былі звычайныя, проста цяпер мы спяшаемся і прыспешваем мастацтва, вось і становіцца яно гэткім жа таропкім, мітуслівым. Лад жыцця непазбежна ўплывае на фатаграфію. Рэчаіснасць якраз і ўвасабляецца ў тварах. Старыя майстры *жылі ў часе*, а не *беглі за часам*. Сёння так ужо не атрымліваецца. З'яўляецца адчуванне, што па-сапраўднаму «новым» можа быць толькі грунтоўна забытае «старое».

АД КАНАНІЧНЫХ ПРЫНЦАЎ — ДА ГЕРОЯ ПАЎСТАННЯ

Ролі Антона Краўчанкі

КАЦЯРЫНА ЯРОМІНА

Сцвердзіць сябе як асобу, даказаць уласную мастакоўскую вартасць у балетным свеце вельмі няпроста. Для гэтага патрэбна валодаць выключным талентам альбо ідэальнымі данымі. Аднак ёсць і яшчэ адзін варыянт: знайсці сваё амплуа і працаваць у яго рэчышчы, выяўляць свае здольнасці і ўдасканальваць майстэрства.

Творчы шлях саліста Нацыянальнага тэатра оперы і балета Антона Краўчанкі — яскравы прыклад таго, як дакладна знойдзены рэпертуар дазваляе раскрыць творчую індывідуальнасць артыста, заявіць пра сябе як пра паўнавартасную асобу.

Антон Краўчанка трапіў у харэаграфічны каледж выпадкова, галоўную ролю тут адыгралі фартуна і... мама. Пасля яго заканчэння некалькі гадоў ён танцаваў у Паўднёвай Карэі, потым — вярнуўся ў Беларусь і... абавязковыя два гады працаваў у кардэбалеце. Сітуацыю змяніў не толькі шчаслівы выпадак, калі, прамінуўшы перыяд выканання невялікіх эпізадычных партый, Антон адразу ж перайшоў да вядучых, але і засяроджаная праца самога танцоўшчыка.

Ён упэўнена крочыў да мэты і праз нейкі час ужо выконваў свае першыя сольныя партыі: па-дэ-труа ў «Лебядзіным возеры» і Феба ў «Эсмеральдзе». Нельга сцвярджаць, што яны адразу сталіся яркімі і асабліва ўдалымі. Пазней з'явіліся Зігфрыд у «Лебядзіным возеры», Салор у «Баядэрцы», Конрад у «Карсару»... Гэтыя тыповыя вобразы ідэальнага героя ў класічных балетах добра адпавядалі выразнай сцэнічнай знешнасці, гарманічнай фігуры, яркім фізічным даным, але разам з тым не давалі вялікай прасторы для выяўлення творчай індывідуальнасці.

Псіхафізічныя асаблівасці Краўчанкі, яго манера выканання ў класічных спектаклях паступова склалі своеасаблівы штамп рамантычнага героя. І, напэўна, артыст згубіўся і забыўся б сярод шматлікіх прынцаў і ўзнёслых рамантыкаў, часам яшчэ больш яркіх, эфектных і дасканалых у выкананні іншых танцоўшчыкаў, калі б не змянілася яго амплуа. Безумоўна, у рэпертуары танцоўшчыка і сёння дастаткова вялікая колькасць партый у класічных спектаклях. Гэта дапамагае яму ўдасканальваць тэхніку, надае больш упэўненасці выкананню. Аднак кананічныя высакародныя прынцы ў выкананні Краўчанкі часам шакіруюць… або іранічнасцю і халаднаватай стрыманасцю, або залішняй рафінаванасцю.

Тыя, хто бачыў Антона Краўчанку ў розных спектаклях, пагодзяцца, што яму больш прыдатныя партыі менавіта ў спектаклях сучаснай харэаграфіі, у балетах Валянціна Елізар'ева, дзе ўзнікае шырокая прастора для выяўлення зместу ролі, эмацыянальнага стану героя праз пластычны малюнак. Хоць менавіта такі змест вобраза можа і не пацвярджацца мовай партыі.

Цікавасць выклікае выкананне танцоўшчыкам вядучых партый у спектаклях «Спартак», «Стварэнне свету», «Страсці», «Карміна Бурана», «Кармэн-сюіта». На іх прыкладзе можна прасачыць працэс пераадолення ім штампа «салодкага» героя, які крыху надакучліва ўзнікаў пры выкананні рамантычных партый.

Спартак, Хазэ, князь Уладзімір, Паэт і Адам — неадназначныя асобы, чыя адметнасць раскрываецца на працягу спектакля. Ад сцэны да сцэны развіваецца пластычная мова героя, і паступова выяўляюцца яго новыя рысы. Згаданыя персанажы танцоўшчыка — з уласнымі характарамі, якія вымагаюць праўдзівай, натуральнай перадачы багатага зместу сродкамі пластычнай і эмацыянальнай выразнасці.

Адной з першых спроб увасаблення такіх «неідэальных» і ў нечым нават адмоўных герояў зрабілася партыя Хазэ ў «Кармэн-сюіце». Яна патрабавала ад танцоўшчыка немалога майстэрства — на працягу невялікага па часе спектакля ён павінен быў увасобіць супярэчлівы характар персанажа. Хазэ Краўчанкі — самадастатковы, упэўнены чалавек, задаволены сабой і навакольным светам. Ён не прывык, каб яму пярэчылі. Энергічныя, дакладна-вострыя жэсты нібы сцвярджаюць: «Я — пераможца!» Аднак пераможца аказваецца пераможаным.

Рэзка-экспрэсіўныя, палымяна-тэмпераментныя рухі, упэўненасць пластыкі неўзабаве робяцца «бязвектарнымі», яны скіраваныя на Кармэн, але яна — недасяжная, і таму яго памкненні быццам «распыляюцца» ў прасторы. Парывісты, «зламаны» малюнак цела, здаецца, увасабляе ў сабе ўвесь адчай Хазэ. Гэта полымя, якое, не паспеўшы разгарэцца, зрабілася попелам. У зменах пластычнай мовы партыі адчуваюцца перапады настрою героя, тыя ці іншыя рухі і па, здаецца, прадыктаваны не творчай воляй балетмайстара, а з'яўляюцца



З Ірынай Яромкінай у харэаграфічнай мініяцюры «Раманс дзекабрыста».

ФОТА ІГАРА КУЗНЯЦОВА.

арганічным выяўленнем пачуццяў Хазэ. Выкананне гэтай партыі дазволіла казаць пра значны ўнутраны патэнцыял артыста, пра ўменне ствараць шматгранныя і насычаныя вобразы, якія вылучаюцца непарыўнасцю пластычных і эмацыйных складнікаў.

Сведчаннем самадастатковасці, засваення новага гераічнага амплуа і канчатковым пераадоленнем арэола «казачнага прынца» для Антона Краўчанкі стала партыя Спартака ў аднайменным балеце. (Гэтую партыю ў свой час бліскуча выконваў сённяшні настаўнік артыста — Юрый Траян.)

Спектакль, які ўражвае сваёй архітэктонікай, маштабнасцю, размахам ідэй і скульптурнасцю пластычных кампазіцый, стаў выпрабаваннем творчага і тэхнічнага ўзроўню выканаўцаў. Партыя Спартака з'яўляецца адной з самых складаных, яна патрабуе ад танцоўшчыка не толькі напружання фізічных сіл і высокага майстэрства, але і тонкага адчування псіхалогіі героя і ўмення ўвасобіць яе на сцэне, перадаць пафас змагання. Спартак у выкананні Краўчанкі вабіць высакародствам асобы, непахіснасцю поглядаў. Сцэна за сцэнай, хвіліна за хвілінай танцоўшчык стварае шматгранны вобраз чалавека гераічнага, але не пазбаўленага звычайных пачуццяў і сумненняў. Гераізм яго Спартака нараджаецца з адчаю, супраціўленне вырастае з разумення немагчымасці змірыцца з рабскім існаваннем.

Высокая ідэя барацьбы ўвасабляецца ў харэаграфічнай мове партыі, пабудаванай на шырокіх, магутных скачках і рухах, якія ў выкананні Антона перадаюць эмацыянальны напал героя, яго імклівасць і рашучасць. Асаблівую выразнасць танцу надае і пластычная экспрэсія, уласцівая артысту.

Аднак Спартак — не толькі змагар. З іншага боку раскрываецца яго вобраз у адажыо з Фрыгіяй. Рухі героя з энергічных і імклівых робяцца больш мяккімі. У дуэтах расхінаецца душа не толькі гераічная і высакародная, але і пяшчотная, тонкая. Драматычную сутнасць Спартака, надзвычайную па сваёй моцы, танцоўшчык перадае нават тады, калі яго герой знясілена апускаецца долу. Адчуваеш, што загінула толькі яго цела, але не дух. Таму, напэўна, і не здзіўляешся, калі зноў уздымаецца заслона і паўстае Спартак, асенены крыламі Нікі, — чалавек, для якога няма смерці.



«Балеро». У партыі Юнака (Дзяўчына — Таццяна Уласень).

ФОТА ІГАРА КУЗНЯЦОВА.

У партыі Спартака (Фрыгія — Ірына Яромкіна).

ФОТА ІГАРА КУЗНЯЦОВА.

Балет Хачатурана і Елізар'ева сцвердзіў новую, больш перспектыўную, «гераічную» лінію ў развіцці акцёрскай індывідуальнасці Краўчанкі. Да гэтай жа гераічнай тэматыкі можна аднесці і партыю Юнака ў «Балеро», якая з'явілася ў рэпертуары танцоўшчыка не так даўно. Альбо выкананне артыстам (сумесна з Ірынай Яромкінай) «Раманса дзекабрыста» на музыку Свірыдава ў пастаноўцы Юрыя Траяна. Выкананне, якому былі ўласцівы дынаміка і экспрэсіўнасць танца.

Вобраз князя Уладзіміра ў «Страсцях», створаны Краўчанкам, з'яўляецца поўнай супрацьлегласцю і класічным рафінавана-ідэальным прынцам, і персанажам па-рыцарску высакародным, патэтыка-гераічным. Герой атрымаўся ў танцоўшчыка і адмоўным, і прыцягальным, што пераконвае ў яго далейшым прафесійным развіцці.

Такая эвалюцыя партый і вобразаў дадатна адбілася перш за ўсё на творчай асобе артыста: сёння ў ім прываблівае шматграннасць драматычнага таленту, імкненне да змястоўнасці. З кожным спектаклем танцоўшчык робіць свае вобразы ўсё больш складанымі і багатымі, тэхнічны бок партыі становіцца больш дасканалым, а пластычная мова — больш арганічнай.

СМАК ВЯЛІКАГА ЯБЛЫКА

Заняцца афортам ніколі не позна... у Нью-Йорку

АЛЕНА КАВАЛЕНКА

Тамара Савініч любіць прыгоды, змену акружэння, пачуццё небяспекі — калі зямля знікае пад нагамі, а грукат сэрца чуецца ў вушах. У юнацтве яна, відаць, прамяняла кроў на адрэналін. А вырашыла стаць мастаком... не, яшчэ не ў школе. У школе яна займалася спартыўнай гімнастыкай, потым загарэлася альпінізмам, а калі прачытала кніжку Веры Пановай пра геолагаў, сказала: «Такім будзе і мой лёс». Геалагічны факультэт у Іркуцкім універсітэце, Далёкі Усход, Крайняя Поўнач, паэзія вандровак і экспедыцый — гэты рамантычны антураж быў створаны выключна для яе.

Шукальніца вострых адчуванняў, яна пакінула родныя Баранавічы і вандравала па самых экзатычных і дзікіх кутках Расіі. Там пачала займацца разьбой па дрэве, фларыстыкай, саломкай... А пэндзаль у рукі ўзяла толькі пры канцы васьмідзесятых, калі вярнулася на Беларусь. Свае творы Тамара Савініч выстаўляла і прадавала ў Сібіры, у Мінску і ў Маскве — на Арбаце.

У 1994-м, ужо ў даволі сталым узросце (споўнілася пяцьдзесят), Тамара вырашыла «нырнуць, не ведаючы дна»: пакінула Беларусь і паехала ў Амерыку, краіну мужных авантурыстаў, каб стаць прафесійнай мастачкай.

Адукацыю Тамара Савініч атрымлівала ў Нью-Йорку ў Мастацкай студэнцкай лізе і ў Нацыянальнай акадэміі мастацтваў — там студэнт сам выбірае, чым яму займацца і колькі часу. Абедзве школы даюць некаторым сваім навучэнцам магчымасць вучыцца бясплатна, калі тыя некалькі гадзін (ад чатырох да васьмі на тыдзень) адпрацуюць у галерэі, кавярні ці краме.

— У Нью-Йорку шмат мастакоў падпрацоўваюць, нават у «Макдональдсе». Мне яшчэ пашчасціла — уладкавалася бібліятэкарам на 4 гадзіны ў дзень. У ЗША чалавек можа ў любым узросце паступіць ва ўніверсітэт і набыць новую спецыяльнасць. Але вучыцца было даволі нялёгка, — расказвае Тамара. — За наведвальнасцю ў Студэнцкай лізе вельмі сачылі: прыходзіш, сыходзіш — распісваешся. Аднойчы я прапусціла тыдзень — трэба было хуценька падзарабіць дзе-небудзь, каб расплаціцца за пакойчык. Мяне строга папярэдзілі. Другога раза звычайна не бывае.

Школу Акадэміі Тамара Савініч наведвала некалькі месяцаў, а вось у Лізе яна чатыры гады вывучала жывапіс, скульптуру і глыбокі друк. Нядаўна мастачка асвоіла тэхніку фотатраўлення:



Дары восені. Афорт, мецца-тынта. 2004.

— Па ходзе справы давялося займацца яшчэ і фоташопам, але гэта не маё. Мне вельмі падабаецца тэхніка мецца-тынта — гэта тое, чым збіраюся займацца ў будучыні.

Цікавым падаецца тое, што менавіта афорты Тамары Савініч выдатна раскрываюць яе асабісты творчы почырк і найлепшым чынам характарызуюць мастачку.

Яна свядома рызыкнула і... выйграла. Сведчанне таму — неаднаразовыя прэзентацыі яе твораў у калектыўных выставах амерыканскіх галерэй, а таксама ў «The Sky Gallery» ў Осацы (Японія), ды персанальныя выставы, да якіх далучылася экспазіцыя «...з любоўю з Нью-Йорка» ў галерэі «ЛаСандрарт» на радзіме.

Мінская выстава ўразіла сваёй разнабаковасцю, быццам бы не адзін, а некалькі мастакоў вырашылі прадставіць сваю творчасць у гэтай невялічкай экспазіцыі: чорна-белая змрочнасць афортаў, мяккі алейны бляск палотнаў, блікі святла на бронзавай скульптурцы...

— О, як яна вырашае яблык!.. — адзначыла калега, разглядаючы ў «Нацюрморце з садавіной» салатава-васковы, глянцавіты фрукт.



Бруклінскі мост. Афорт, акватынта. 2002.

Тамара сапраўды выдатна «вырашае» «Вялікі Яблык» — Нью-Йорк, плод, заманлівы для маладых творцаў, што мараць пра лепшыя галерэі Манхэтэна. Смак у «яблыка» — кіслотны, з лёгкім адценнем металу: у сваёй любові да Нью-Йорка мастачка прызнаецца ў афортах.

Амерыканскі горад-сімвал у творах Тамары Савініч выглядае архетыпова і кананічна. Такім яго бачыць у сваіх снах эмігрант перад тым як сысці на бераг. Гэты горад дае прытулак і надзею, ён велічны і хварэе на гігантызм, ён прасякнуты паветрам і вадою, а гмахі хмарачосаў, лініі электраперадач, масткі ў Цэнтральным парку, гнутыя, як спіна кошкі, задаюць непаўторны рытм мегаполіса. І, канешне ж, статуя Свабоды: толькі контуры, толькі абрысы постаці — упэўнены ўзмах правай рукою і факел як сімвал надзеі на лепшае жыццё.

— Я пражыла ў самым цэнтры Манхэтэна каля 14 гадоў. Вельмі прыгожы горад. Сталіца сусветнага мастацтва. Больш нідзе няма такой колькасці музеяў, тэатраў і мастацкіх галерэй. Але калі перад выставай у Японіі мяне спыталі, як я стаўлюся да Нью-Йорка, я адказала, што люблю яго, але «дзіўнаю



Цэнтральны парк. Афорт, акватынта. 2001.

любоўю». У гэтым горадзе асабліва бачныя раскоша і страшэнная галеча.

Урачыста строгі, шэры, чорны, калі-нікалі мігатлівы, пераліўны, ружова-залаты — гэта горад, у якім вертыкалі сустракаюцца з гарызантальнай плоскасцю — і нараджаецца востраў-мара: Манхэтэн. Гэта і той фэшн-Манхэтэн, прытулак гламуру, па якім Кэры Брэдшоў шпацыруе ў туфлях ад «Louboutin», гэта і чысты горад, які з'явіўся з акіяна і знікне ў ім, як марскі звер. Свабодны горад, які жыве ў сваім рытме. Яго кардыяграму малююць дахі хмарачосаў, а ў жылах ягоных цячэ электрычна-неонавы адрэналін.

Афорт «Нью-Йорк» памерам у чатыры паштовыя маркі, але пяшчотныя бірузова-пясочныя колеры, у якія Сонца размалёўвае Горад, будуць грэць сэрца апошняга нью-йоркскага жабрака.

Бруклінскі мост, агні Манхэтэна, Будынак-прас — абавязковы турыстычны набор. Тамара быццам затушоўвае залішне маляўнічыя, «крыклівыя» паштоўкі ў прыглушаныя, крыху сентыментальныя тоны, дабаўляючы сепіі і старамоднага блакітнага колеру, які нагадвае пра часы, калі фатаграфіі размалёўвалі ўручную.

А вось нацюрморты з кошыкамі і цыбуляй — адавочная згадка пра Беларусь:

— Я называю Лігу другім домам, а першы дом, канешне, у Беларусі. Жыллё, якое я здымаю то ў Брукліне, то на Манхэтэне, — гэта толькі часовы прытулак, — прызнаецца мастачка.

Карычнева-жоўтыя кошыкі, сплеценыя з лазы, раз-пораз яркія чырвоныя акцэнты — гранаты, перцы... У нацюрмортах шмат круглага, абцякальнага — круглыя бакі збанкоў і вазончыкаў, круглыя вінаградзінкі і цыбулінкі. Цемнаватыя колеры ствараюць утульнасць і супакойваюць.

У апошнія гады мастачка займалася скульптурай, і хоць яе пошукі ў гэтым рэчышчы на выставе выглядалі больш сціпла, надзвычай выразны аўтапартрэт «Галава дзяўчыны» выдатна пазнаёміў нас з юнай Тамарай Савініч: касыя рашучыя скулы (як у акіяна, паводле Маякоўскага), прыгожыя пухлыя вусны, упарты позірк — мармур ёй да твару!

Новая любоў Тамары — танга:

— Ужо больш за 10 гадоў я займаюся аргенцінскім танга, свінгам, сальсай... Танцуюць у Нью-Йорку ўсе: багатыя і бедныя, маладыя і старыя, здаровыя і не вельмі. Шмат танцавальных студый для дарослых, нават сямідзесяцігадовыя ўпершыню прыходзяць і бяруць урокі.

Танец жарсці, танец болю, танец спакусы. Льецца расплаўленая бронза, і застываюць навечна ў пацалунку Ён і Яна.

Тварыць у Нью-Йорку — салодкая мара для любога мастака, вось толькі падводныя камяні ёсць і тут:

— У некаторых мастакоў няма сваіх студый. Я зняла ў Брукліне кватэру і прыстасавала адзін пакой пад майстэрню. Але прынты дома не зробіш, так што, калі трэба, я бяру printmaking class у Лізе. Ляпіць можна і дома, а вось працаваць з каменем — не. Можна здымаць студыю, але абыдзецца гэта значна даражэй. Жыццё мастака і тут вельмі нялёгкае, эканамічны крызіс цісне не толькі на беднату, але і на сярэдні клас.

Вытанчаныя, жаноцкія творы: птушка ў зачараваным садзе, дзяўчынка, што хаваецца ў цемры вялікага дома, лялечнага памеру гарадскія пейзажы... — маленькае высокае мастацтва Тамары Савініч працягвае квітнець, нягледзячы на цяжкасці і перашкоды.

ПАСЛЯ СМЕРЦІ ЖАННЫ

Прэм'ера ў Магілёве



ФОТА ЯЎГЕНІІ АЛІФІРЭНКА.

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Зварот Магілёўскага абласнога драматычнага тэатра да п'есы «Другая смерць Жанны Д'Арк» вядомага балгарскага драматурга Стэфана Цанева толькі на першы погляд можна назваць нечаканым. На самай справе ўсё тут лагічна і абгрунтавана. Дырэктар тэатра Андрэй Новікаў, які фактычна вызначае мастацкую і рэпертуарную палітыку сцэнічнага калектыву, выпадковых рухаў не робіць.

П'еса Стэфана Цанева, створаная на хвалі актыўных 1990-х, тым не менш, падтрымлівае кірунак інтэлектуальнай драмы, які быў папулярны ў 1970-х. Драматургічны твор разлічаны на трох выканаўцаў, кожны з якіх мае ўласную сольную партыю. Апрача таго, п'еса дазваляе зрабіць дастаткова «мабільны» спектакль, прыдатны для вялікай і камернай сцэны, здольны выдатна дапасоўвацца да фестывальных канцэптаў.

Безумоўна, драматургія Цанева — не пустышка. Хоць ягоная творчасць на сённяшні дзень, магчыма, і падзабытая, але на фоне татальнай мізэрнасці сучаснай драматургіі яна выглядае надзвычай інтрыгоўна і ўражліва. Чаго вартыя толькі асобныя моманты біяграфіі пісьменніка: нарадзіўся ў 1936 годзе; скончыў сцэнарны факультэт ВГІКа, разам з Аляксандрам Галічам напісаў сцэнарый да знакамітага кінафільма «Бягучая па хвалях», пераклаў вершы Уладзіміра Высоцкага на балгарскую мову, нарэшце, працаваў намеснікам міністра культуры Балгарыі. Ягоная п'еса «Другая смерць Жанны Д'Арк», пазначаная эпахальнымі для постсавецкай прасторы падзеямі, мае пэўна выяўлены публіцыстычны пачатак. Але ж для магілёўскага тэатра і рэжысёра Андрэя Гузія больш істотным уяўляецца яе духоўны патэнцыял. Тэатр усвядомлена дазваляе сабе тое, чаго нашы сцэнічныя калектывы апошнім часам актыўна выракаюцца. Агульныя намаганні скіраваныя на інтэлектуальнае і маральнае палі.

Сцэнаграфія Андрэя Меранкова выразна-абстрактная. На падлозе турэмнай камеры вялізная куча рэчаў нявыяўленага паходжання. Але ж яе функцыянальнасць гранічна абгрунтаваная. Гэта і своеасаблівы ложак, на якім, верагодна, адпачывае Жанна, і адмысловы подыум, з якога ў выпадку неабходнасці акцёру зручна прамаўляць маналогі, а галоўнае — уяўнае вогнішча, пра знішчальную гарачыню якога гледачы мусяць думаць цягам усяго спектакля. Выразны рухомы заднік забяспечвае незаўважнае з'яўленне-знікненне самога Госпада Бога, а на вялізным камені — на авансцэне — у паставе Сакрата зручна вынаходзіць маральныя сентэнцыі.

Менавіта іронія, у бальшыні выкарыстаная з магчымай мерай тактоўнасці, становіцца ў гэтым спектаклі цэментуючым матэрыялам. Рэжысёр Андрэй Гузій незаўважна падкрэслівае яе перавагу нават у самых складаных і перагружаных зместам сцэнах. Уласна рэжысура спектакля — гэта гульня эмоцый, пачуццяў, інтанацый. Усё сыходзіцца на акцёрах. Выбар выканаўцаў дакладны і беспамылковы: Жанна — Алена Дудзіч, Кат — Мікалай Раманоўскі, у ролі Бога — Рыгор Белацаркоўскі.



Алена Дудзіч (Жанет), Рыгор Белацаркоўскі ў ролі Бога.

Звышскладаную акцёрскую задачу вырашае Алена Дудзіч. Паводле сюжэта, яе гераіня — не сапраўдная Жанна Д'Арк. Яна — актрыса вандроўнага тэатра Жанет, асуджаная на смерць за распусту. Жанчыне абяцана жыццё толькі ў тым выпадку, калі яна ад імя Арлеанскай Дзевы здолее публічна вырачыся яе асаблівага прызначэння. Зможа паўзці, перапрашаць і цалаваць боты інквізітараў... Пра такую адмысловую гульню сюжэта гледачы даведваюцца не адразу. Маналогі і дыялогі пабудаваны так, што аўдыторыя працяглы час перакаканана, што на сцэне — сапраўдная Жанна Д'Арк. Усведамленне сітуацыі падобнае да азарэння. Адпаведна актрысе Алене Дудзіч неабходна выконваць сваю ролю так, каб гледачы, зразумеўшы сутнасць інтрыгі, не былі расчараваны ці абураны такім неспадзяваным падманам. Але ж гэта не адзінае прафесійнае выпрабаванне, з якім мусіць справіцца Алена Дудзіч. Самае складанае — акцёрскае існаванне адначасова ў трох іпастасях. Роля сабрана са змястоўных напластаванняў. Умоўна кажучы, актрыса дзейнічае ад імя Жанет, ад імя Жанны, ад імя самой Алены Дудзіч. Пры гэтым яе вобразныя праявы не заўсёды размежаваныя. У першых эпізодах спектакля дзеянні «ад імя Жанет» і «ад імя Жанны» проста спалучаныя.

Зграбная, крохкая, эмацыйна рухомая, здатная да выяўлення глыбокай думкі, да пачуццёвых выбухаў, здольная існаваць аднач асова на некалькіх сэнсавых планах, актрыса неўрастэнічнага тыпу (надзвычайная рэдкасць у сучасным тэатры), Алена Дудзіч з усёй гэтай грудай сцэнічных задач у большыні выпадкаў спраўляецца. Яна дазваляе сабе і адкрытую эмацыйнасць, і паглыбленую засяроджанасць, і жывое, нязмушанае выяўленне простых чалавечых пачуццяў. Без выканаўцы падобнага дыяпазону ўвогуле была б немагчыма падобная пастаноўка. Затое з такімі актрысамі добраму рэжысёру многае падуладна.

Пастаноўшчык Андрэй Гузій не надта пільную ўвагу надае вобразу Ката. Гэты персанаж хутчэй скарыстоўваецца як другасная фігура, што не зусім лагічна ў спектаклі на траіх. Праз яго змест пастаноўкі хутчэй пазначаецца, чым даследуецца. Тэрыторыя для акцёрскага самавыяўлення не надта вялікая. Таму і мэты, пастаўленыя перад таленавітым акцёрам Мікалаем Раманоўскім, больш лакальныя, не аб'яднаныя сэнсавай звышзадачай. Часам роля распадаецца на асобныя эмацыйныя і зместавыя кавалкі. Самы праўдзівы, жывы эпізод — на пачатку спектакля, калі акцёр прамаўляе своеасаблівую запаведзь ката, і скрозь жорсткасць і апантанасць у героя нечакана прабіваюцца звычайныя чалавечыя інтанацыі. Асобныя эпізоды Ката і Жанет, распрацаваныя паводле лінейнага нагнятання эмоцый, трымаюцца на афектацыі. Але ж з такім адкрытым выяўленнем пачуццяў здатны справіцца далёка не кожны выканаўца. (Магчыма, яшчэ і таму, што апошнім часам далёка не кожны тэатр дазваляе сабе падобныя практыкаванні.) Рэжысёр паставіў перад Мікалаем Раманоўскім адну складаную задачу: паводле сюжэта ён мусіць сыграць страту мужчынскай годнасці. У літаральным сэнсе. Як гэта зрабіць? Прызнацца, у мяне няма адказу на падобнае пытанне. Але пастаноўшчык вырашае ўсё вельмі проста — спачатку Кат у чорных калготках і чырвоных трусах спрабуе згвалтаваць Жанну. Далей — аказваецца, што дастаткова прыгнуцца і прыкрыць рукамі месца са згубай... Зрэшты, трактоўка вобраза таксама падштурхоўвае да канкрэтных асацыяцый. Паводзінамі, выглядам, манерай трымацца Кат нагадвае маньяка. Жудаснай падаецца ягоная прыватная філасофія: Кат перакананы — без яго людзям немагчыма абысціся.



Эмацыйным, зместавым, іранічным цэнтрам спектакля, ягонай увасобленай харызмай становіцца вобраз Бога, створаны Рыгорам Белацаркоўскім. Бог на сцэне з'яўляецца нечакана, і думаю, што ніхто з гледачоў не мог прадбачыць падобнага развіцця сюжэта. З выгляду ён нейкі незвычайны, неахайны, цыбаты, у пакамечаным доўгім палатняным адзенні. Нагадвае хіпі (ніяк не панка!) і надзвычай абаяльны. З'яўленне на падмостках Рыгора Белацаркоўскага адразу істотна ўплывае на сцэнічную атмасферу. Акцёр абрушвае на гледачоў шмат сэнсавых нюансаў, якія вельмі хочацца зразумець і разгадаць. Бо вельмі дзіўныя гэты персанаж. Стварыў свет, нарабіў спраў і сам не ведае, як з гэтым разабрацца? Глядзіць наўкол і дзівіцца, як дзіця. Мараль у яго адмысловая, не кожнаму сучаснаму гледачу зразумелая, бо кажа, што «сорам — вялікая сіла». Разважае і паводзіць сябе то як ідэаліст, то як рамантык. А галоўнае ягонае расчараванне — чалавек... Самае цікавае тое, што падштурхоўвае да парадаксальных высноў: недасканалыя стварэнні, людзі, прымусілі самога Бога перажываць і разважаць па-чалавечы. Больш за ўсё ён заклапочаны пошукам родных душ. І для яго непрымальныя кампрамісы з сумленнем. Свет недасканалы, але ж блізкая душа — Жанет-Жанна — усвядомлена ўзыходзіць на вогнішча. «Не адракуся» — яе свядомы выбар... На гэтым варта спыніцца. Бо дыяпазон думак, якія выклікае спектакль, надзвычай шырокі, і бадай што менавіта такая акалічнасць вызначае галоўную вартасць пастаноўкі.

ЖАНЧЫНЫ Ў ЧОРНА-БЕЛЫМ ГОРАДЗЕ

Мультымедыйны праект радыё «Культура»

АЛЕНА КАВАЛЕНКА

30 партрэтаў мінскай інтэлігентнай Дамы, якая носіць дэмакратычныя джынсы, круціць кольцы на тонкіх пальцах і хутаецца ў паланцін за столікам кафэ, размясціліся ў галерэі «Універсітэт культуры» напярэдадні галоўнага сакавіцкага свята.

Мастачка Ганна Балаш, рэжысёр Кацярына Аверкава, балерына Вольга Гайко, актрыса Зінаіда Зубкова, оперная спявачка Алена Сало, кінаапператар Таццяна Логінава, актрыса Купалаўскага тэатра і салістка гурта «Дзецідзяцей» Ганна Хітрык, харэограф Вольга Скварцова... Галерэя вобразаў на любы густ. У праекце «Горад жанчын» журналіст радыё «Культура» Кацярына Сушкевіч і фатограф Ягор Войнаў разглядалі тры іпастасі кожнай з іх — Маці, Творцы, Каханкі. Каб пачуць невялічкія інтэрв'ю з насельніцамі «Горада...», можна было патэлефанаваць на адмысловы нумар, указаны ў подпісе да фота, або дачакацца, пакуль аўдыёзапіс будзе выкладзены на інфармацыйным партале tut.by.

Фармат выставы прадугледжваў спалучэнне вялікіх чорна-белых фотапартрэтаў і крыху меншых па памеры прынтаў: на квадраце паперы — чатыры маленькія фота самога працэсу: як пілі гарбату на кухні, як жэстыкулявалі падчас ажыўленай размовы, як палілі... На гэтых «чацвярцінках» гераіні выглядаюць сапраўднымі: не вымучваюць усмешкі, не глядзяць спадылба ў камеру... Яны разняволеныя — такія як ёсць. Гэта вялікая заслуга Кацярыны Сушкевіч, якая стала 31-ай «гараджанкай» (журналістка прагна слухае кожную гераіню, быццам убіраючы яе словы не толькі дыктафонам, але і ўсім целам). На жаль, такі лёгкі настрой захаваўся не на ўсіх фота.











Рэжысёр Кацярына Аверкава.

Актрыса Зінаіда Зубкова.

Балерына Вольга Гайко.

Харэограф Вольга Скварцова.

Мастак Ганна Балаш.

Выразнасць чорна-белага бясспрэчная, але «парадныя» партрэты гераінь не заўсёды выглядаюць удала. Калі-нікалі аўтары проста скочваюцца ў банальшчыну, дадаючы да вобраза Жанчыны мяккія цацкі — быццам бы яна па-ранейшаму кладзецца спаць выключна ў плюшавых абдымках. Шмат здымкаў зроблена менавіта ў хатніх інтэр'ерах, аздобленых у лепшых савецкіх традыцыях. Для «цікавых, асаблівых» можна было б адшукаць і больш выразны фон, чым стары дыван ды канапа.

...Злая вясна прыйшла. У кожнай гераіні — свой густ, які яна, пэўна, намагалася прадэманстраваць найлепшым чынам, ды, калі ў «Горадзе жанчын» водзяцца стылісты, навошта яны дазволілі некаторым апрануцца ў сукенку, якая «завецца vulgar», ды забрацца з нагамі ў ботах на высокіх абцасах на скураную канапу? Навошта актрысу паважанага ўзросту апрануць у лёгкую квяцістую сукенку і садзіць у позу, якая больш да твару была б маладзіцы-танцоўшчыцы?..

Крыху раздражняла сваёй вар'яцкасцю ў вачах спявачка фрык-кабарэ-бэнд: на галаве шахер-махер, у руках — гармонік...

Пры гэтым надзіва міла і наіўна выглядалі востраязыкая крытыкеса ў маленькай чорнай сукеначцы (побач з ёй на сцэнцы пасміхалася выява Барбары Радзівіл), і галоўны «дзіцёнак дзяцей», абуты ў смешныя кроксы, і танкарукі, з вачыма Бэмбі, харэограф у белай маечцы, і бранзалеты — цыгарэты мастачкі-лялечніцы, і высокія ілбы фей танцаў, памятаючых адвечны напамін настаўнікаў: «Прыбяры валасы з твару!»

«Жанчыны створаны для таго, каб іх кахалі, а не для таго, каб іх разумелі», — казаў Оскар Уайльд. А мы паспрабуем разам з аўтарамі праекта і палюбіць, і зразумець. Чаму стаіць яна, упіраючы рукі ў бакі, напружаная, гатовая скокнуць? Чаму пасміхаецца? Чаму з пагардай падціскае вусны? Чаму прыжмурваецца, гледзячы ўдалячынь?

Зіма, пакідай сэрцы. Твой снег растопяць усмешкі-позіркі, усмешкі-абяцанкі, усмешкі-пацалункі жанчын. Яны ўжо ў горадзе.

ПАЧАТАК І ПРАЦЯГ

Прысвячэнні графікам XIX стагоддзя





Васіль Касцючэнка. Эцюд. Алей. 2009.

Анатоль Жураўлёў. Букет. Алей. 2009.

ГАЛІНА ФЛІКОП

Усё пачалося са сціплай студэнцкай ініцыятывы навучэнцаў Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў Ніны Маргаевай, Веры Каўзановіч, Уладзіміра Маторава і аўтара гэтых радкоў. У 2007-м з палаткай і эцюднікамі мы прайшліся па мясцінах Напалеона Орды, такім чынам — па-мастацку — адзначаючы 200-гадовыя ўгодкі графіка. Праз нейкі час да нас далучыліся мастакі Уладзімір Рынкевіч і Яўген Шатохін. Вынікі гэтага пленэру былі паказаны ў выставачнай зале вёскі Варацэвічы, на радзіме Орды. Так нарадзіўся першы з праектаў — прысвячэнняў выдатным графікам XIX стагоддзя.

Напалеон Орда ўвасобіў у сваіх шматлікіх аркушах (іх налічваецца каля тысячы, дзвесце з якіх — натурныя замалёўкі беларускіх краявідаў) велічныя палацы, утульныя сядзібы, узнёслыя храмы, закінутыя руіны некалі магутных замкаў. Творчы плён Напалеона Орды праявіўся не толькі ў мастацкіх вартасцях яго аркушаў: яны сталі неацэннай дакументальнай крыніцай, бо захавалі тагачаснае аблічча помнікаў дойлідства.

У 2008-м адбыўся наступны пленэр. Ён быў прысвечаны Казіміру Бахматовічу. Стваральнік мініяцюр, гэты мастак падняў значэнне «малой формы» ў літаграфіі да ўзроўню карціны. Арыгінальныя і тыражныя графічныя аркушы засталіся для нашчадкаў каштоўным іканаграфічным матэрыялам, у якім па-мастацку вобразна і фактычна дакладна ўвасоблены лад жыцця розных слаёў насельніцтва вёсак, мястэчак і гарадоў нашага краю першай паловы XIX стагоддзя.

Удзельнікі другога пленэру (сярод іх — мастакі Уладзімір Рынкевіч, Мікола Аўчыннікаў, Рыгор Мяжуеў, Вячаслаў Паўлавец, Яўген Шатохін) увасаблялі краявіды, якія некалі, верагодна, натхнялі і Казіміра Бахматовіча. У вёсцы Дабраўляны, радзіме мастака, адбылася першая выстава — проста на вясковым падворку. Праз два дні яна пераехала ў Смаргонь, дзе ў мясцовым Доме культуры можна было ўбачыць плён мастакоўскай працы. Асабліва выразна дыялог часоў увасобіўся ў творах Уладзіміра Рынкевіча: сюжэты мініяцюр Казіміра Бахматовіча мастак арганічна ўключае ў кампазіцыі сваіх твораў. У сэнсавым супрацьпастаўленні пярэдняга і задняга планаў увасобіўся кантраст мінулай велічы маёнтка Гюнтэра, дзе прайшоў найбольш плённы перыяд жыцця Бахматовіча, і сённяшні стан яго заняпаду.

Пры канцы мінулага года ў мінскім Палацы мастацтва адкрылася невялікая экспазіцыя, прысвечаная беларускаму графіку XIX стагоддзя Міхалу Падалінскаму. Яна з'явілася заключным акордам вялікага праекта «Нашчадкі Падалінскага», цэнтральнай жа падзеяй усяго мерапрыемства стаўся ліпеньскі рэспубліканскі пленэр у ваколіцах Оршы — на малой радзіме графіка.

У мастацкай спадчыне Міхала Падалінскага галоўнае месца займае партрэт. Найбольш каштоўнымі для нашчадкаў, пры гэтым — цэласнымі і дасканалымі па стылістычных і тэхнічных якасцях, з'яўляюцца творы з дзвюх яго нізак: партрэты прафесараў Віленскага ўніверсітэта (1818 — 1820) і знакамітых дзеячаў беларуска-літоўска-польскай гісторыі.

Чаму ў сучасных творцаў з'явілася такая вялікая ўвага да мастакоў XIX стагоддзя? Менавіта з гэтага часу пачынаецца адлік «вучонай графікі»: у 1797 годзе ў Вільні ўпершыню на беларуска-літоўскіх землях пачалася прафесійная мастацкая падрыхтоўка. У сценах гэтай установы навучаліся таленавітыя маладыя людзі, якія не толькі паўплывалі на развіццё нашага мастацтва, але і ўвасобілі ў сваіх творах родныя мясціны і іх гістарычную спадчыну.

Віленская мастацкая школа (а менавіта гэты тэрмін ужываецца для абазначэння дзейнасці мастацкіх кафедраў Віленскага ўніверсітэта) за час свайго існавання стала сапраўдным культурным асяродкам, яе вучнямі былі і Казімір Бахматовіч, і Міхал Падалінскі (апошні, як таленавіты выпускнік, пэўны час выкладаў у ёй). Напалеон Орда з'яўляўся навучэнцам фізіка-матэматычнага факультэта і наведваў заняткі па маляванні ў якасці вольнага слухача.

Зварот да творчасці кожнага з гэтых графікаў дае нам магчымасць па-новаму зірнуць на сваю гісторыю. Вынікі працы студэнцкай моладзі, нядаўніх выпускнікоў і сталых майстроў, прадэманстраваныя на выставах, сведчаць не толькі пра значнасць для іх мастацкай спадчыны, але і пра важнасць самой справы вяртання з забыцця імёнаў таленавітых продкаў.

Уладзімір Цэслер

Трынаццаты з XX?

АЛЕГ ЧАРНЫШОЎ

Апошні раз я быў у творчай студыі Уладзіміра Цэслера і Сяргея Войчанкі ў самы разгар іх працы над праектам «Дванаццаць з XX». Майстэрня ўяўляла сабой несусветны хаос бунтуючай стыхіі. Груды металу, дрэва, пластмасы, кнігі, альбомы, чарцяжы, фотаздымкі, кампрэсар, зварачны апарат, ціскі, дрылі, кілбаса, кафейнік, попельніца, пахі хімрэактываў, гарэлага, парфумы і многае іншае, што мела непасрэдныя адносіны да справы і не мела іх.

Творчая атмасфера нагадвала часы навучання Уладзіміра на кафедры дызайну Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута — такая ж напружаная энергія пошуку праектнай ідэі і яе паўнавартаснага асэнсавання, скрупулёзны адбор адэкватных формаўтваральных сродкаў мастацка-кампазіцыйнага ўвасаблення і даведзенага да матэматычнай дакладнасці практычнага выканання. Мяне, як аднаго з яго былых настаўнікаў, заўсёды радавала, што ён, адораны мастак, авалодаў і прафесійным майстэрствам дызайнера. Сваім прыкладам ён нібы супрацьстаіць словам Анатоля Франса: «Мастацтву заўсёды пагражалі дзве пачвары — мастак, які не з'яўляецца майстрам, і майстар, які не з'яўляецца мастаком».

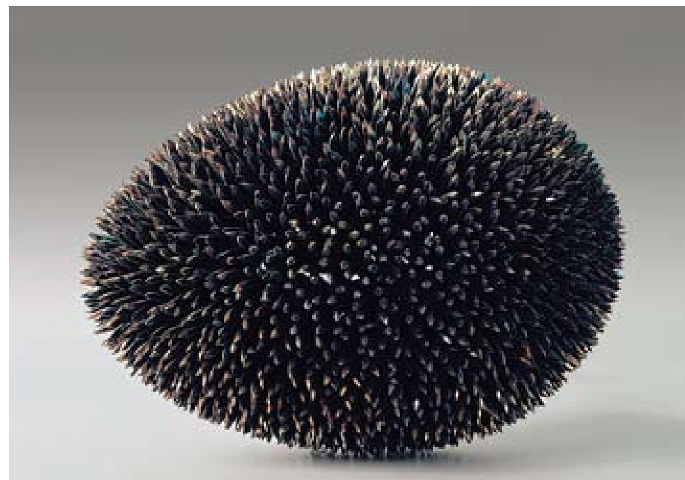
Калі я даведаўся, што Уладзімір Цэслер закончыў працу над новым праектам, не мог не завітаць у яго майстэрню. Інтэр'ер яе істотна змяніўся: строгая белізна сцен, шмат шафаў і паліц, набітых літаратурай, раннія і новыя графічныя работы, розныя асабістыя рэліквіі, стол з камп'ютэрам і гарой дыскаў — гэткі аазіс інтэлектуальнай творчасці. Гаспадар запрасіў да стала і пачаў размову з успамінаў пра студэнцкія гады...

— Разуменне праектнага аналізу, якое было закладзена ў тэатральна-мастацкім інстытуце, якраз тое, што спатрэбілася ў творчасці найперш. Перад пачаткам праектавання нейкага прадмета трэба ўсвядоміць, што ты робіш, і толькі тады брацца за працу. Гэта было засвоена вельмі грунтоўна...

Таму вашы з Войчанкам творы (асабліва плакаты) — адкрытыя, празрыстыя для пачуццёвага ўспрымання. Яны не патрабуюць лагічных разважанняў. Іх не чытаеш як



Год Тыгра. Плакат. 2010.

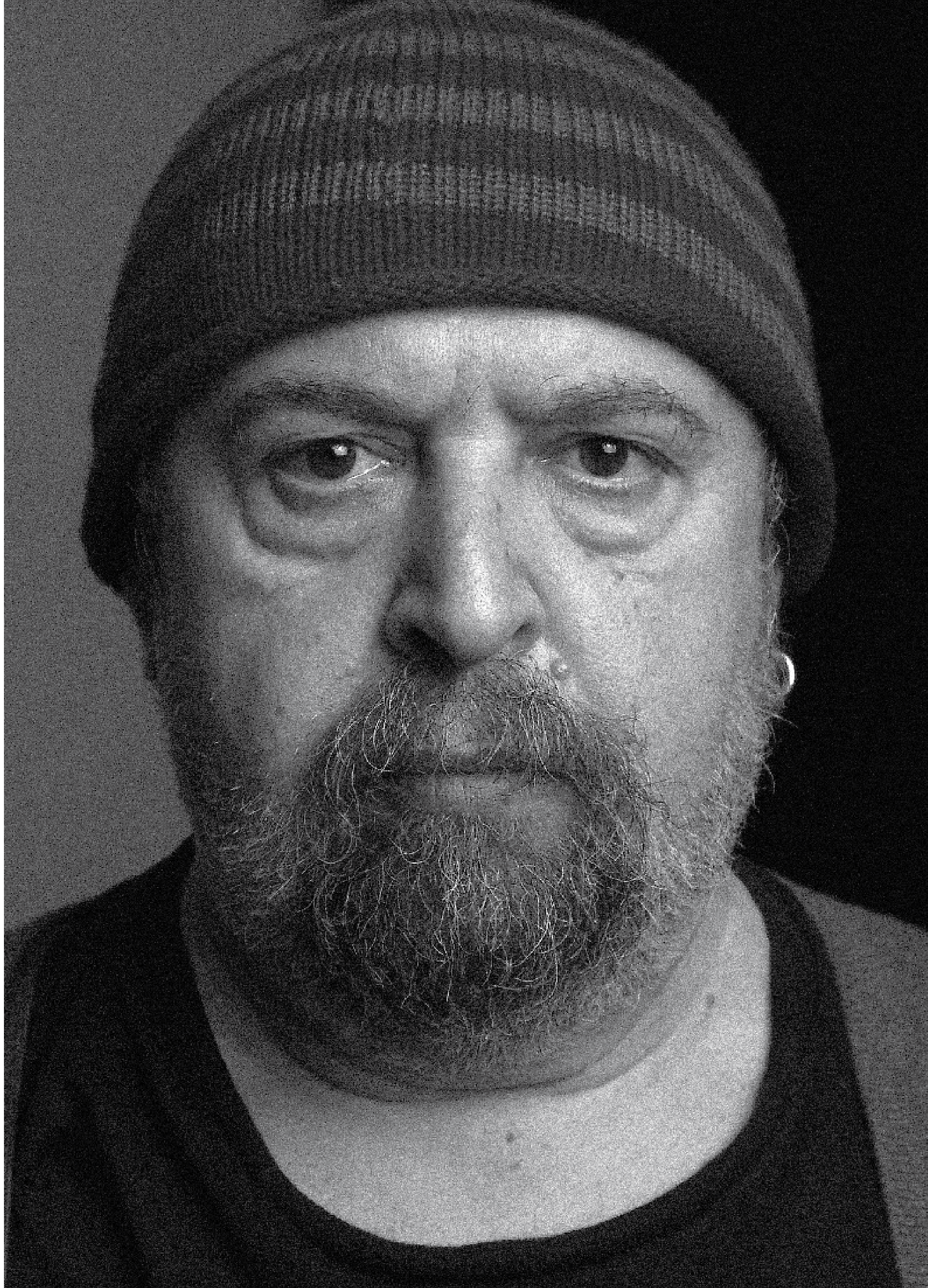


Уладзімір Цэслер, Сяргей Войчанка. Гюнтэр Юкер. Аб'ект. 2000.

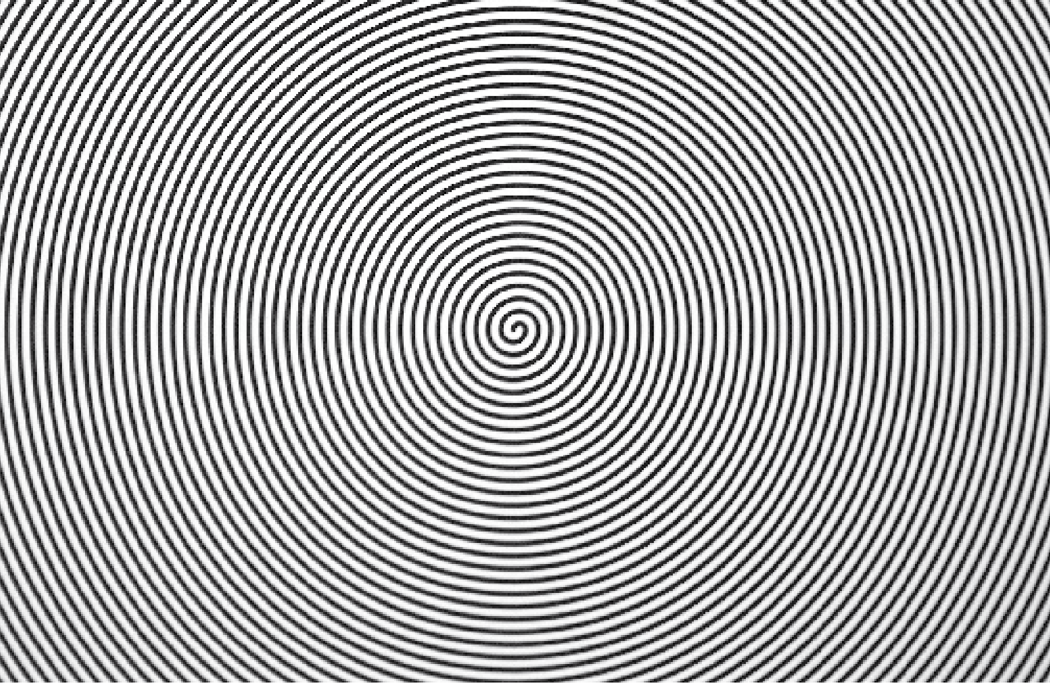


Абаронім Маскву! Плакат. 2006.

кнігу — радок за радком. У сучаснай тэорыі мастацкага ўспрымання дамінуе пазіцыя, што і сам навакольны свет, і яго адлюстраванне ў мастацтве — усё гэта тэксты. У сапраўднасці — гэта не так. У псіхалогіі ёсць адваротнае паняцце: сімультаннае ўспрыманне, то-бок — аднамомантнае, цэласнае, па-мастацку вобразнае. Яно патрабуе спецыяльнага развіцця, асабліва ў дызайнераў. Памятаеце, Сурыкаў казаў, што любога можна навучыць маляваць, але адчуванню колеру, каларыту навучыць немагчыма. Аднак яго можна развіць і выхаваць. Я



ФОТА ДАНІЛЫ ПАРНЮКА.



спрабаваў расшыфраваць працэс вашай работы. Мне падаецца, што празрыстасць — гэта паказальны след, прычым інфармацыйна важны. Ён дазваляе ясна ўявіць, як вы рыхтаваліся да скачка, як прысядалі, як трэніраваліся на нечым іншым, як вы крытычна збоку сябе разглядалі, самі расшыфроўвалі гэты след. Таму, калі вы такі след пакідаеце, у ім увасабляецца ўвесь працэс работы, што можа стаць школай для іншых.

— Шмат было нараканняў: вось вы ўзялі, сфатаграфавалі, і ўсё. А вы б ручкамі паспрабавалі намаляваць... Але мы не мелі патрэбы «выштукоўвацца». Рабілі так, каб узнікала адчуванне, што на гэта здатны любы чалавек. Праўда, давесці трэба, выцягнуць, прыбраць усё лішняе. Вось гэта вялікая работа.

Вядома, што сакрэт мастацтва заключаецца ў дакладным веданні, чаго не трэба рабіць. Методыку вашай працы можна расшыфроўваць. Узяць вашы лубкі: трэба было вывучыць іх гісторыю, засвоіць стылістыку, не паўтараючы яе.

— Нашы мастакі-графікі, напрыклад, выпрацоўваюць сваю манеру і пасля яе эксплуатуюць. А мы асвойвалі новы матэрыял і лічылі, што трэба дзейнічаць менавіта так, як дыктуе гэты матэрыял. Твор толькі аднойчы «стрэліць». І кожны раз трэба рабіць яго па-новаму.

Мяне заўсёды ўражвалі ваша высокая адказнасць, педантычна-скрупулёзнае стаўленне да «зробленасці» твораў. Напрыклад, вы ў большасці плакатаў выкарыстоўвалі аб'екты, якія для свайго ўвасаблення патрабавалі велізарнай працы, дызайнерскай выдумкі, умення, цярпення... Гледачу прапаноўваліся не проста якасныя натурныя фатаграфіі, а асаблівы свет думак, пачуццяў, сэнсаў, якія толькі і маглі нарадзіць неабходны мастацкі вобраз.

— Між іншым, гэта страшна нявыгадна — калі мы атрымлівалі нейкі ганарар, ён і блізка не пакрываў нашы выдаткі. Фактура твора-аб'екта павінна быць максімальна пераканальнай. Я не веру рэкламе, зробленай у выглядзе мультфільма. Вы мне пакажыце дакумент, толькі яму паверу.

Я некалі іграў у тэрміналогію: спрабаваў сфармуляваць, што такое твор. Існуюць веды, пачуцці і ўменні. Адштурхнуўшыся ад гэтага, я вызначыў твор як веданне, бачанне і ўяўленне. Пра што хачу сказаць: ёсць мастакі, якія ніколі не даходзяць да паверхні таго, што яны выяўляюць. Не датыкаюцца гэтай мяжы. Як скульптар, які на два міліметры прасёк глыбей і недасёк. Вашы творы ў дзесятку трапляюць. Я не бачыў у іх фальшу. Сырасці.

— Ёсць такія шкодныя словы: «добра выглядае». Гэта азначае, што дасягнуты нейкі эфект. Усе салонныя работы разлічаны на эфект. Напрыклад: адлюстраванне ад Месяца... Гэта называецца «панты». Чалавек нешта ўбачыў, але не адчуў глыбока, і гэта застаецца пантамі.

Дык вось, тут ёсць цікавая, ужо навуковая, праблема. Аказваецца, людзі, якія страцілі зрок пасля інсульту ці ад удару па галаве, маюць нармальныя вочы і пашкоджаны мозг. Для мастака важна, каб у яго працы адбілася ўяўленае ў мозгу. Мозг «глядзіцца» ў твор і не пазнае свайго адбітку. І пакуль не пазнае, ты даводзіш работу. Гэта мала каму дадзена. Я ў некаторых сваіх студэнтах гэтую здольнасць бачу. Як яе развіць? Вось у вас атрымалася.

— Мне прывялі дзяўчынку, каб я паглядзеў яе спробы. У вочы кінулася: па фармальнай кампазіцыі — бяда. А растлумачыць нічога не магу, толькі бачу, адчуваю.

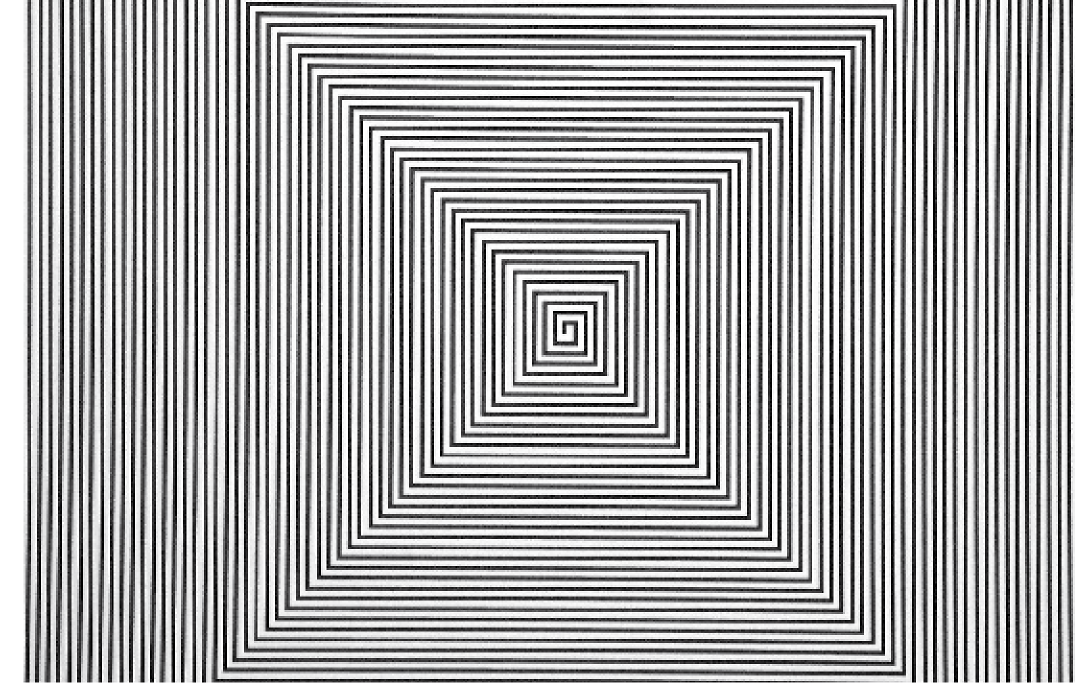
Вам не падаецца, што ў рэшце рэшт вельмі карыснымі аказаліся жыццёвыя нягоды — тое, што часам вас дзяўблі, крытыкавалі, прыніжалі? У выніку вы выпрацавалі такі цэнтр, які ў псіхалогіі называецца сінергія: унутраны крытэрый. Вы дакладна ведаеце, добрая ці дрэнная ваша работа. А ў людзей, якіх не крытыкуюць, такой самаацэнкі не выпрацоўваецца. Чаму ў эпоху панавання цэнзуры ставілі добрыя фільмы?

— Нядаўна я — не ведаю навошта — зрабіў майку. Пад уражаннем закрыцця расійскага кінафестывалю. Пасля апошніх кадраў узнікаюць словы: канец фільма. А я напісаў на майцы: канец фільмам.

У свеце існуе шмат моваў не таму, што людзі бачаць рознае, — яны бачаць па-рознаму. Адлюстраванне свету патрабуе розных форм перадачы, фіксацыі. Работы, выкананыя вамі, ніколі не паўтараюцца, таму што ў добра вядомым і звыклым вы стараецеся ўбачыць нешта незвычайнае, здольнае несці новы паэтычны сэнс, вобразна выяўляць значэнне новай ідэі. Хтосьці некалі трапна сказаў: каб знішчыць форму ва ўспрыманні гледача, трэба давесці яе да дасканаласці. У вашых работах форма так арганічна звязана са зместам, што практычна знікае, раствараецца. Вы ўмееце даводзіць яе да гэтага гарманічнага стану. Аднак я хацеў бы пагаварыць у гэтай сувязі пра ваш тандэм, які трагічна перапыніў сваё існаванне ў 2004 годзе...

Мы ад таго, што рабілі, нічога не хацелі: ад самога працэсу кайф атрымлівалі. Усё астатняе адыходзіла на задні план. Некалі з аўкцыёна «Сотбіс» людзі прыязджалі, прачакалі тыдзень у гасцініцы «Планета». А ў нас не было на іх часу.





З праекта «Вектарная прастора». Лічбавая графіка. 2009.

— Пасля смерці Сяргея я думаў пра тое, чаму ўвогуле склалася наша супрацоўніцтва... Часам сутыкаюся з такой сітуацыяй: прыходжу да мастака, ён майстар, нешта творыць і раптам заходзіць у тупік. І тут ува мне штосьці шчоўкае, і я яму кажу: «Слухай, а давай мы з табой зробім так і так». Рэакцыя часцей за ўсё адмоўная. Мастак — на 90% — гэта чалавек з павышанай крыўдлівасцю. Гэта звязана з яго амбіцыямі. А мы ад таго, што рабілі, нічога не хацелі: ад самога працэсу кайф атрымлівалі. Усё астатняе адыходзіла на задні план. Некалі з аўкцыёна «Сотбіс» людзі прыязджалі, прачакалі тыдзень у гасцініцы «Планета». А ў нас не было на іх часу.

Ну, а раз я ў жыцці нічога такога не хачу... Дзве ж галавы — яно лепей... Мы сварыліся, прыходзілі да згоды... Цяпер я працую адзін, але прыкладна ведаю, што Сяргей мне сказаў бы. І я яму таксама адказваю: «Ты не маеш рацыі». Або пагаджаюся. Сур'ёзна.

Гэта характэрна для сапраўды творчых людзей: над імі стаіць іх уласнае бачанне таго, як павінна быць. Гэты кантроль не дае спыніцца ці сказаць: «І так пойдзе».

Мне падаецца, што ў творчасці ў многіх такі лёс: вы ўвесь час правяраеце сябе на трываласць. У вас ёсць патэнцыял, і вы хочаце зразумець яго дыяпазон. Кожны раз уздымаеце планку. А яна ўсё вышэй падымаецца. Хто не развіваецца, той не дасягае вяршыні...

— У мастака часта ўзнікае пытанне: для каго ён працуе. І высвятляецца, што ён звычайна ўяўляе чалавека, падобнага на сябе. Чаму ў савецкія часы плакаты былі такія невыразныя? Бо яны былі зроблены з пункту гледжання старшыні парткама і нікому не прызначаліся. Калі ж ты змяншаеш аўдыторыю і спрабуеш паглядзець на ўсё вачыма, скажам, таксіста, задача звужаецца, але зразумелы ты ўжо большай колькасці людзей...

Леанарда да Вінчы казаў, што трэба быць вельмі тупым талентам, каб займацца толькі адным прадметам, напрыклад, партрэтам ці пейзажам, і не навучыцца гэта рабіць добра. Я маю каліва такой выштукаванай здольнасці (яна называецца лататрапізм): здольнасць у сістэме любой складанасці знаходзіць недахопы. У вас — не змог. Добра, калі вы робіце нешта рукой на палатне. Але калі вы некага яшчэ падключаеце да працэсу... Адна справа — дасканалая ідэя, іншая — яе рэалізацыя. То-бок рэальная рэч. Вы ж не рабілі сімулякры, бутафорыю.

— Калі мы прыдумалі свой боцік, знайшлі майстра ў Доме моды, прыйшлі да яго. Ён спытаў, ці можам мы зрабіць для боціка калодку. Мы зрабілі, прыносім, дастаем... капыта. У таго нават брыво не ўзнялося, кажа толькі: «Тут шво будзе. Нічога?» Майстар!

Я вельмі задаволены тым, што мае ўяўленні пра тое, як трэба вучыць людзей, не вельмі памылковыя. Тое, што вы казалі пра функцыянальны аналіз, пра схемы-матрыцы...

— Калі вы выкладалі методыку дызайн-праектавання (тады гэта называлася функцыянальным аналізам) у інстытуце, я зразумеў, што маёй адукацыі не хапае, каб усё зразумець. Але галоўнае адклалася. У Кіеве знаёмы дзі-джэй запрасіў мяне на радыё, мы пагаварылі, і ён кажа: «Я ўсім прапаную тэст. У мяне ёсць п'есы аднаго кампазітара, яны — пра колеры. Я буду іх прайграваць, а ты — угадваць колер». З шасці колераў я адгадаў пяць. Не таму, што валодаю нейкімі надзвычайнымі здольнасцямі, гэта мне дазволіла зрабіць мая адукацыя. Якім чынам? Я чую даўжыню хвалі і абсалютна дакладна яе сабе ўяўляю. Складанасць была ў тым, што ён не даў праслухаць усё адразу. Ён ставіць п'есу, якая, здаецца, даволі зялёная, аднак наступная можа быць яшчэ зелянейшай. Але я ўсе колеры вызначыў і памыліўся толькі ў чорным. Бо такая какафонія пачалася, што я занерваваўся. «А гэта не колер», — кажу. Цяпер перакананы, што студэнтаў можна вучыць вобразам колеру, шуму.

Усё гэта робіцца. Але ідзе вельмі цяжка. Я вось што хацеў сказаць: вы невыпадкова столькі часу і сіл траціце на абдумванне... А пасля, калі ўжо ўсё зразумела, і калі ў галаве ёсць мадэль, вы з любой кропкі сваю работу можаце распрацоўваць, бо яе бачыце ў цэлым. Якой яна павінна быць. Дык вось, гэты пераход паняційна-лагічнага мыслення ў мастацкі вобраз, гэты шлюз вельмі складана пераадолець... Майстэрства без галавы не бывае. Ды найперш — гэта галава. Што за праект вы падрыхтавалі?

— Будзе называцца «Вектарная прастора». Я даўно хацеў нешта падобнае зрабіць, але змог рэалізаваць задуманае, толькі калі займеў камп'ютэр з двух'ядзерным працэсарам. Праграма ледзь захавала гэтыя творы. Рамана Пялевіна я размясціў на адным планшэце. Увесь — ад пачатку да апошняй кропкі. Чытаць яго не трэба (хоць і магчыма), я проста хацеў убачыць візуальны вобраз літаратурнага твора.

У Гегеля ёсць такі выраз: сутнаснае існаванне сутнасці. Не звяртайце ўвагі ні на што, ні на каго, пакуль ёсць сілы. Бо я на 100 працэнтаў упэўнены: тое, што вы робіце, — «нятленка». А я шмат чаго бачыў на сваім вяку. Каб наватарская, творчая думка жыла, працавала і знаходзіла сваю практычную рэалізацыю, трэба пераадольваць стэрэатыпы будзённай свядомасці і побытавыя цяжкасці. Толькі на гэтым шляху квітнее сапраўднае мастацтва. Беражыце сябе, тварыце і верце ва ўдачу..

Таццяна Старчанка

Чалавек-аркестр

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

У асяроддзі тых, хто трывала звязаны са сферай акадэмічнай музыкі (ад выканаўцаў, кампазітараў, адміністратараў да публікі), існуе цвёрдае перакананне, што філарманічныя канцэрты класічнага накірунку прадаць цяжка або немагчыма. Што шырокая публіка такую музыку не разумее, належным чынам ацаніць не здатная. Што цана квіткоў на класіку не можа быць высокай, бо нашы небагатыя слухачы іх не купяць, а дарагімі білеты бываюць выключна на замежных зорак...

Дзейнасць «Музычнай гасцёўні», чыім мастацкім кіраўніком шмат гадоў з'яўляецца піяністка Таццяна Старчанка, пераконвае ў адваротным. А менавіта ў тым, што публіка і хоча, і цэніць, і цікавіцца, і прыходзіць. У «Музычнай гасцёўні» нашай філармоніі — заўсёды поўная зала, аншлаг і супераншлаг. Білетаў няма, у зале шэрагамі стаяць прыстаўныя крэслы...

Таццяна, напэўна, так было не заўсёды. Ці хутка вы прыйшлі да такога выніку?

— Сапраўды, апошнія пяць гадоў няма ніводнага канцэрта, каб не было аншлагу. Гэта вялікая рэдкасць... Вядома, так было не заўсёды. У Беларусь з Расіі я прыехала ў 1991-м. У Мінск трапіла, пазнаёміўшыся на гастролях у Расіі са скрыпачом Міхаілам Сямёнавічам Казінікам. Мы з ім разам выступалі, ездзілі па прасторах Савецкага Саюза.

Тут, у Мінску, я вельмі хутка выйшла замуж: пазнаёмілася са сваім будучым мужам у сакавіку, а ў ліпені было вяселле... Выходзіла за абсалютна творчага чалавека — кандыдата навук, які пісаў цудоўныя вершы, здымаў фільмы. Але на пачатку 1990-х многія навуковыя структуры перасталі існаваць. Сысці з прасторы стараславянскай мовы, палеаславістыкі няпроста. Ён сышоў у бізнес…

Але вернемся амаль на 20 гадоў назад... Памятаю, сяджу ў вялікай зале філармоніі. Снежань, здаецца, Штаркман іграў... І ўсведамляю, што ведаю сярод прысутных толькі некалькіх чалавек: мастацкага кіраўніка філармоніі Юрыя Гільдзюка, мастацтвазнаўцу Алега Ойстраха і дырыжора Віктара Дуброўскага.

Думаю, гэта нараджала адчуванне дыскамфорту...

— Калі даводзіцца асвойвацца ў незнаёмым горадзе, спачатку складана, бо ты нікога не знаеш. Але ж гэта велізарны стымул і плюс. Творчыя людзі часам скардзяцца: маўляў, ім перашкаджаюць, — няпраўда! Па вялікім рахунку, чалавек можа перашкаджаць сабе выключна сам.

Пачынала я толькі як піяністка. Адчувала, што магу выходзіць на любую аўдыторыю. І кантактаваць не адно з дапамогай інструмента. Прычым ведала пра тое ўжо ў кансерваторыі. Мая прафесія — гэта сур'ёзная музыка, а пра яе ніхто не можа так добра сказаць, як выканаўца. Таму што ніводны музыказнаўца, нават самы разумны і таленавіты (мо, за выключэннем Салярцінскага), не прапусціў твор праз сябе... У мяне быў досыць вялікі абанемент «Паэтычнае слова і музыка». А ягоныя тэмы — «Шапэн і Пастэрнак», «Цвятаева і музыка», «Ахматава і музыка».

Для такіх праектаў запрашалі артыстаў-чытальнікаў?

— Не, такія канцэрты рабіла адна.

Што — і Пастэрнака самі чыталі?..

— Вядома!

Аднойчы мне сказалі, што «Музычная гасцёўня» — не вельмі дасканалы праект. Бо ён трымаецца на мне. Якая б ні была праграма, я ўвесь час на сцэне, два аддзяленні. Гэты праект, з аднаго боку, цудоўны. З другога — калі мяне няма, канцэрта не будзе, бо замяніць няма кім. У штаце філарманічных калектываў, нават камерных, артыстаў шмат. У «Музычнай гасцёўні» двое — я і мой дырэктар і сябра Ала Мікалаеўна Воўк.

Такім чынам, якія складнікі мае аншлаг у акадэмічнай музыцы: імя саліста, эксклюзіўнасць праграмы, актыўнасць дырэктара калектыву, які займаецца квіткамі?

— Думаю, усё разам.

У жніўні ў малой зале я заўжды іграю сольны фартэпіянны канцэрт «На зыходзе лета». У гэтай зале 180 месцаў, а з дадатковымі — 240. Нават білеты не трэба распаўсюджваць, яны адразу разыходзяцца. Бо за летнія месяцы публіка засумавала па «жывой» музыцы. У сярэдзіне верасня мінулага года мы зрабілі новую праграму з аркестрам тэлерадыёкампаніі.

Такія праекты — ваша ініцыятыва?

— Так. У чым сакрэт поспеху? Калі б я выступала толькі як піяністка, то не пратрымалася б. Для гэтага павінна існаваць фантастычная разнастайнасць у праграмах. Бо ў філармоніі амаль няма калектываў, з якімі б я не супрацоўнічала. Сімфанічны аркестр, камерны, камерны хор, «Камерата» — з усімі імі «Музычная гасцёўня» ладзіла сумесныя праекты. Прыходжу і прапаноўваю: прыдумала ідэю і праграму. Давайце зробім разам!

Праграму «Музыканты жартуюць» мы паказваем кожны год 1 красавіка. І штораз гэтая праграма адрозніваецца ад мінулай! Восем гадоў яна прэзентавалася ў малой зале — і гэта адзін фармат. А ў вялікай трэба ўсё рабіць інакш!

Інакш кажучы, крэатыў зыходзіць ад вас. Здаецца, вам гэта ўсё-такі падабаецца...

— Па сутнасці, я — чалавек-аркестр. Хіба што чачотку на сцэне не б'ю! У «Гасцёўні» няма сталага калектыву, але ёсць кола аднадумцаў — флейтыст Яўген Віданаў, піяністка Дар'я Мароз, скрыпачка Кацярына Архіпава, віяланчэлістка Наталля Малышава, ударнік Ігар Аўдзееў.

Заўважыла, вы кантактуеце з залай нязмушана і натуральна, нібы перад вамі даўнія сябры, якіх добра ведаеце і чый настрой адчуваеце, а зусім не 200 або 800 чалавек, многія з якіх прыйшлі да вас упершыню. Адчуваеце, якая зала сёння?

— Вядома. Калі даю канцэрт «Шапэн і Пастэрнак», мне трэба чытаць і іграць. А іграю я не па нотах... Гэта дастаткова цяжкая праца.

ФОТА СЛАВЫ ПАТАПАХА.

Перапоўненая вялікая зала — гэта вынік. На афішы можа быць пазначана шмат розных званняў, але калі на твае канцэрты публіка не хоча хадзіць, яны мала значаць. Ва ўсім свеце рэгаліі перасталі быць актуальнымі.

Пераключацца з ігры на чытанне — лёгка ці складана?
— Вельмі цяжка...

Выкананне піяністычнага твора — з'ява імгненная і летуценная. Паляцелі гукі — і іх няма...
— Імкнуся запісваць самыя адметныя праграмы. Сярод набыткаў «Музычнай гасцёўні» пяць CD-дыскаў, у тым ліку з рускай музыкай, творамі Баха і Моцарта, сачыненнямі Шапэна. Адлюстраваны на дысках і ўнікальныя прэм'ерныя праграмы — «Бах у Раство» (ягоныя канцэрты для 2, 3 і 4 фартэпіяна), монаапера Мікаэла Тарывердзіева «Чаканне» ў выкананні Таццяны Траццяк.

Хацела б закрануць тэму «спявак і канцэртмайстар». У свае праграмы вы часта запрашаеце вядучых салістаў з опернай трупы, з трупы музычнага тэатра, з філармоніі. Не проста запрашаеце, а рыхтуеце з імі пэўныя нумары...
— Спявак ведае аксіёму: палова ягонага поспеху — прырода. А другая палова — гэта піяніст, які працуе з ім. Вакалісты рэдка самі штосьці вучаць. Піяніст «робіць» з імі кожны музычны сказ, бо ён **чуе, што** гучыць і **як** гучыць. Я мела магчымасць атрымліваць урокі ў лепшых педагогаў і працаваць з першымі спевакамі Расіі. Увогуле маё амплуа — рускі камерны рэпертуар. У Ніжнім Ноўгарадзе быў такі Яўген Рыгоравіч Крэсцінскі, педагог экстра-класа. Ягоная маці ўсе рамансы Рахманінава «праходзіла» з самім аўтарам. Так што неацэнныя веды я атрымлівала з першых рук. І таму дакладна ведаю, як спяваць камерныя творы кампазітара. Працавала з Галінай Аляксееўнай Пісарэнка, народнай артысткай Расіі, адной з найбольш вядомых спявачак акадэмічнага жанру. Яна — прафесар Маскоўскай кансерваторыі, усё жыццё канцэртавала разам са Святаславам Рыхтэрам і Нінай Дарліяк. І гэта творчае шчасце, калі можаш кантактаваць з асобамі такога ўзроўню.

Як у піяністкі ў мяне шмат сольных канцэртаў. І кожны раз, калі іграю сола, адчуваю сябе шчаслівай. Але вельмі люблю сумесную рэпетыцыйную працу са спевакамі. Бо кожны вакальны сказ трэба «зрабіць». Чаму цікава працаваць з опернай салісткай Таццянай Траццяк? Яна — піяністка па адукацыі, у яе галава працуе як камп'ютэр. Але такіх — мала. Таццяна Траццяк ды Таццяна Гаўрылава — і ўсё. Трэба згадаць яшчэ і салістку філармоніі Таццяну Громаву, на мой погляд, яна — адна з лепшых камерных спявачак. Пра гэта не пішуць і не кажуць, але праблема і філармоніі, і нашых музычных тэатраў у тым, што статус канцэртмайстраў не надта высокі. Яны нават не на другіх, а на трэціх ролях.



Таццяна Старчанка і Ісаак Шварц.

Атрымліваецца, што пры іншым падыходзе да спевака можна мець зусім іншы мастацкі вынік?
— Так. Люблю спевакоў, але калі займацца толькі імі, не застанецца часу на ўсё астатняе. Цяпер і ў нас, і ў Маскве дастаткова востра стаіць пытанне з рэжысёрамі музычнага тэатра. Мы з мужам час ад часу ездзім у Венскую оперу — і такое задавальненне атрымліваем! Менавіта ад класічнага прачытання оперных твораў — «Вяселля Фігара», «Чарадзейнай флейты». Генеральны спонсар Венскай оперы — фірма «Leksus», таму не дзіўна, што тэатр не шкадуе сродкаў на пастаноўкі.

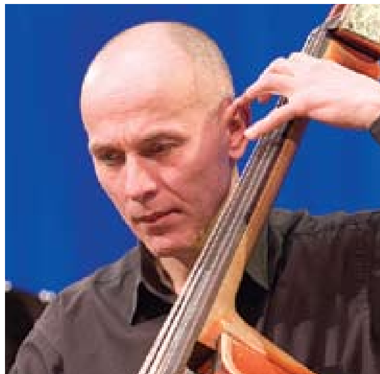
Шмат разоў бачыла вас у філармоніі на чужых канцэртах, у оперным тэатры і ў драматычных. Такія паходы — па ўражанні або шукаеце выканаўцаў для будучых канцэртаў «Гасцёўні»?
— Надзвычай люблю тэатр — і драматычны, і музычны. Прычым з дзяцінства. У свой час ведала ўсе маскоўскія тэатры і маскоўскіх акцёраў. Потым піцерскіх... Уражанні нараджаюць адпаведныя ідэі. Памятаю, у свой час проста агаломшыла Віктара Манаева, калі прапанавала сумесны праект. Цяпер сябруем.

Віртуознейшы артыст, на мяжы геніяльнасці...
— У сваім амплуа ён узрушае. Надзвычай падабаецца Сяргей Журавель. Зачароўвае Святлана Сухавей. Першы спектакль, які ўбачыла, прыехаўшы ў Беларусь, — «Ідзем глядзець "Чапаева"» з яе ўдзелам. І была ў захапленні... Сумесны праект са Святланай пакуль не рэалізаваны. Але цыкл канцэртаў «Зоркі беларускага тэатра ў філармоніі», спадзяюся, зраблю.

Творчыя людзі з радасцю адгукаюцца на прапановы і ідэі, але часта пры ўмове, што хтосьці іншы ўсё прадумаў і арганізаваў. Тады, маўляў, і я з задавальненнем паўдзельнічаю... Увогуле чалавек не ведае, што ў ім схавана...
— А я яму расказваю... Новы праект мы рыхтуем з драматычным артыстам Аляксандрам Кашперавым. Сярод тых, каго запрашаю, ёсць свайго кшталту «пастаянны склад». І я разумею, чаму яны адгукаюцца на запрашэнні. Акрамя таго, што ўсе таленавітыя, жывыя, яны яшчэ і сапраўдныя — па сваіх чалавечых якасцях.

Дзякуючы вашай ініцыятыве ў 2008-м у філармоніі прайшла вечарына, на якой гучалі і вядомыя, і малавядомыя сачыненні Ісаака Шварца...
— Гэта асобная гісторыя. Ягоную музыку вельмі люблю. Ведала кампазітара асабіста. Наша сустрэча адбылася яшчэ ў 2000-м. Ён жыў недалёка ад Піцера, на станцыі Сіверская. Справа ў тым, што многія вядомыя яго творы не выдаваліся, а мне патрэбны былі ноты... У мінскую праграму ўвайшлі канцэрт для аркестра «Жоўтыя зоркі» і музыка са знакамітага фільма «Мелодыя белай ночы».

Згодна, ягоныя мелодыі сапраўды незвычайныя, адна за другую лепшыя. Дастаткова згадаць фільм «Зорка чароўнага шчасця»...



ФОТА ІГАРА КУЗНЯЦОВА.

Пастаянныя ўдзельнікі «Музычнай гасцёўні»: віяланчэлістка Наталля Малышава, кантрабасіст Віктар Альшэўскі, ударнік Ігар Аўдзееў, скрыпачка Кацярына Архіпава.

— А «Станцыйны наглядчык»?.. Шкада, што часам музыку Шварца лічаць музыкай Булата Акуджавы. Аднойчы ў рукі трапіўся дыск Акуджавы. Дваццаць песень, у васьмі з іх — музыка Шварца... Здараецца, слухачы думаюць, што музыку раманcаў, якія гучаць у «Белым сонцы пустыні», напісаў Акуджава. На самай справе яна належыць Шварцу. Калі я прыехала да кампазітара, паміж намі ўзніклі вельмі цёплыя, душэўныя стасункі. Шварц — адзін з лепшых кампазітараў XX стагоддзя.

Сольнае выступленне — гэта заўжды хваляванне, эмацыйнае напружанне, выплеск энергіі. Заканамернае пытанне: дзе і як вы знаходзіце сілы? Як аднаўляецеся пасля канцэртаў?

— Нельга ўвесь час жыць на сонечным баку жыцця. Нармальна, калі трапляеш і на ценявы. Гэта не самае страшнае... Мы з мужам заўжды шмат і з цікавасцю падарожнічалі. Новая краіна, няхай яе бачыш усяго 2-3 дні, выдатна ўзнімае тонус. Наогул для творчага чалавека новыя ўражанні і іх яркасць — самае важнае. І зусім не абавязкова некуды ехаць (хоць сама я была шмат дзе, нават у Паўднёва-Афрыканскай Рэспубліцы, у В'етнаме). Таленавіты, адметны спектакль, які паглядзіш у Беларусі, — таксама натхняе.

Аднаўляцца дапамагаюць фітнес, спорт... Увогуле я — чалавек спартыўны. Гэта ў мяне сямейнае. Бацька быў валейбалістам, трэнерам і суддзёй міжнароднай катэгорыі, а мама — баскетбалісткай, трэнерам і дырэктарам спартыўнай школы. Калі мы з мужам пазнаёміліся, ён быў сцэнарыстам, а я — піяністкай. Муж выдатна іграе ў валейбол. І ў тэніс... Калі б ён не іграў, мы, магчыма, і не знайшлі б адно аднаго.

Дарэчы, пра валейбол... У мінулым годзе ў Міністэрстве культуры ладзілася спартакіяда. У складзе валейбольнай каманды філармоніі аказаліся пяцёра мужчын не-артыстаў (у тым ліку генеральны дырэктар Аляксандр Валянцінавіч Гарбар) і адна жанчына — я. Удумайцеся: з трох тысяч выканаўцаў, якія працуюць у філармоніі! Мы тады выйгралі...

Па-мойму, гэта працяг вашага музычнага цыкла «Музыканты жартуюць»... Мне здаецца, што ў вас усё атрымліваецца само па сабе — лёгка, проста, без аніякіх пакут і сумненняў... Вы заўсёды бадзёрая, у добрым настроі, цудоўна выглядаеце...

— Так, хаджу па філармоніі з усмешкай. Імкнуся падтрымліваць такі імідж. Калі ў музыканта праблемы, дык, лічу, на сцэну не трэба выходзіць.

Сапраўды, публіка чакае найперш пазітыўных эмоцый...

— Але кожную праграму мне трэба вучыць. Гэта велізарны аб'ём! Па Беларусі і Расіі езджу толькі з сольнымі канцэртамі. Па нашай краіне рэальна ездзіць з невялікімі калектывамі — напрыклад, «Класік-джаз-трыо» прапануе класіку, канцэрты Баха ў джазавай транскрыпцыі. Сама «будую» ўласныя канцэрты, бо праблема рэжысуры падчас рэалізацыі класічных праграм таксама вялікая. Два аддзяленні іграю — сола, са спевакамі, інструменталістамі, вяду канцэрт...

Вернемся да пытання, з якога пачалася размова. Пра аншлаг...

— Перапоўненая вялікая зала — гэта вынік. На афішы можа быць пазначана шмат розных званняў, але калі на твае канцэрты публіка не хоча хадзіць, яны мала значаць. Ва ўсім свеце рэгаліі перасталі быць актуальнымі.

Каб зала была заўсёды поўнай, неабходны давер публікі. Глядач мусіць быць перакананы: тое, што ты робіш, абавязкова акажацца цікавым. Ці тое новая праграма, ці прэм'ера твора. Колькі прэм'ер адбылося за той час, пакуль існуе «Музычная гасцёўня»! Я запрашала і прывозіла ў Мінск многіх музыкантаў. Увесь час павінна гучаць нешта свежае, нечаканае. Іншым разам пужаюся і думаю: а раптам перастану прыдумваць штосьці арыгінальнае? Але пакуль ведаю, што ў «Музычнай гасцёўні» будзе да канца 2010-га. Ведаю, што запланавана на 2011 год, якім будзе кожны канцэрт... Аншлаг — гэта давер. І ён дорага каштуе!

Сучасны мастак нікому не вінен?

Арт-далягляды 2010-х

ЯЎГЕН ШУНЕЙКА

Шаноўны чытач можа палічыць паспешлівай спробу на пачатку 2010 года рабіць прагнозы мастацкіх перамен на будучае дзесяцігоддзе. Але хто, як не крытык, здольны зрабіць аб'ектыўны аналіз сённяшняга стану выяўленчага мастацтва і задумацца над перспектывамі?



Аляксандр Некрашэвіч. Чужая. З цыкла «Багі і героі». Алюміній, нітраэмаль. 2009.

Першае дзесяцігоддзе веку было насычаным творчымі падзеямі, выставамі і імпрэзамі творцаў розных пакаленняў.

Нашы шаноўныя класікі, маладосць якіх прыпадае на пачатак 1960-х, па-ранейшаму захоўваюць сваю прафесійную форму, не перастаюць працаваць у майстэрнях. У гэтых патрыярхаў беларускага мастацтва — Гаўрылы Вашчанкі, Леаніда Шчамялёва, Васіля Шаранговіча, Аляксандра Зінчука, Мікалая Назарчука і іншых — такі вялікі творчы вопыт і відавочнасць здабыткаў, што можна толькі пажадаць ім новых здзяйсненняў, вартых іх сталасці.

Адваротная сітуацыя назіраецца ў амбіцыйным асяроддзі мастакоў так званага сярэдняга пакалення. У 2000-х яны маглі б не адзін раз пацвердзіць сваё бясспрэчнае лідэрства, але здолелі прапанаваць гледачу толькі рэтрастылізацыі «пад мадэрн», «пад сюр», «пад абстракт», млявую эротыку, бліскучыя паверхні і адмысловыя фактуры палотнаў. У гэтым шэрагу — «Настальгія» Алены Шлегель (2006), «Адраджэнне міфа» Андрэя Асташова (2008), «Месяц» Васіля Касцючэнкі (2008), «Ружа» Сяргея Давідовіча (2008), «На востраве Крыт» Уладзіміра Кожуха (2007), «Гукі» Валянціны Шобы (2008), «Талерка-вока» Руслана Вашкевіча (2008) і інш. Менавіта ў гэтым масцітым асяроддзі выпрацавалася самаўпэўненае крэда: «Сучасны мастак нікому нічога ніколі не вінен!»

Такая «бязвінная» свабода, верагодна, і аблягчае багемнае жыццё, але не ўзбагачае новымі ідэямі. На палотнах некаторых паважаных і прафесійных майстроў псеўдаарыстакраткі, рэтрамадэлі, дапатопныя купальшчыцы млеюць у таямнічых салонах, лунаюць у аблоках, плёскаюцца ў ружовых ручаінах, як быццам палотны тыя дэманструюцца не ў мінскім Палацы мастацтва, а ў нейкім палацы віктарыянскіх часоў. Выяўленчая мова страчвае сваю самакаштоўнасць, бо пачынае імітаваць дэкаратыўна-аздабленчыя вырабы не надта высокай значнасці.

Галоўная праблема творчай моладзі — адсутнасць арганізаванасці, імпэту гучна заявіць пра сабе, стварыўшы нават часовую суполку дзеля ўвасаблення амбіцыйнага праекта. Больш згуртаваныя «постмадэрністы» 1990-х час ад часу спрабавалі наладзіць першы ці другі «фронт мастацтваў», але



Таццяна Сіплевіч. Абярог. Аўтарская тэхніка. 1999.



Юрый Піскун, Аляксей Гаявы. Касцюм для ансамбля «Харошкі».

іх запалу хапала на адзін-два стрэлы па вераб'ях, бо прынцыповыя і актуальныя творчыя задачы імі пастаўлены не былі. Арт-моладзь з акадэмічнымі і ўніверсітэцкімі дыпломамі, у адрозненне ад больш дарослых і вопытных калег, аказалася непадрыхтаванай да паслядоўнага адстойвання сваіх творчых прынцыпаў. Многія здольныя пачаткоўцы знікаюць з мастацкага поля пры першых жыццёвых праблемах. Дзе, напрыклад, жывапісцы Валянціна Лузан, Максім Дудараў, графікі Дзяніс Сінюгін, Рэната Палякова, Наталля Кійко, скульптары Ксенія Палякова, манументаліст Дзмітрый Кунцэвіч і іншыя? Прыкра чуць, як многія маладыя мастакі не могуць прыхаваць сваіх наіўных трызненняў пра вялікія заробкі. А калі ж пачуем пра арганізацыю маладзёжнай выставы, якая зачэпіць за жывое і на якую збяжыцца ўвесь Мінск?

У 2000-х можна было ўбачыць на выставах самае празнае: кіч, натуралізм, рэтраспектызм, салоншчыну, інфантыльнасць, анархізм, анахранізм, кампіляцыі... Былі і такія станоўчыя праявы сучаснай творчай заангажаванасці, як арганізацыя міжнародных выставачных праектаў ці спробы пераканаць сябе і ўвесь цывілізаваны свет, што, напрыклад, беларуская графіка «самая геніяльная»... Але ніхто нікога пераканаць не здолеў і кожны застаўся пры сваім меркаванні. Складліся свае полюсы традыцыяналістаў і контртрадыцыяналістаў з хісткай салоннай сярэдзінай. Але адсутнасць выразнай перавагі аднаго ці другога полюсу і яго жывой падтрымкі ў грамадстве больш не можа задавальняць.

Паспрабуем высветліць прычыны гэткай сітуацыі. Для мастака, які называе сябе сучасным, нехарактэрна працаваць выключна ў адной тэхніцы, у адным жанры ці толькі ў камернай тэматыцы, шчыльна зачыніўшы дзверы майстэрні ад рэальнага жыцця. Раней ці пазней тэхнічны бок пачынае пераважваць над эксперыментам, з'яўляюцца паўторы, клішэ, штампы. Верагодна, таму і не хапае рашучасці для творчага прарыву ні ў нашых акадэмістаў, ні ў рэтра-мадэрністаў, хоць ніхто не лічыць іх няздольнымі адважыцца на неардынарную «мастацкую акцыю» (тым больш што нагоды для гэтага былі: 200-годдзе з дня нараджэння Ігнація Дамейкі (2002), 100-годдзе першых авангардных выстаў (2005), 400-годдзе з дня нараджэння Рэмбранта (2006)). У нашым мастацтве немагчыма знайсці нешта прынцыпова адметнае, што б вызначыла стыль 2000-х. Даходзіла часам да смешнага. На выставах 2008 года, прысвечаных памяці Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча і Язэпа Драздовіча, вядомыя мастакі дэманстравалі свае працы 1970-х — 1980-х гадоў. Такое ўражанне, што ў вопытных аўтараў не хапае свежых задум (або часу?), каб развіваць на сучасным узроўні тэмы, што прынеслі ім поспех у маладыя гады.

Зразумела, што нашы мастакі вельмі ашчадна ставяцца да свайго «аўтарскага стылю», які з узростам робіцца надзвычай рафінаваным і элітарным, і ўжо немагчыма апусціцца да нейкай сюжэтнай кампазіцыі асветніцкага характару. Але ніхто і не патрабуе такога «самапрыніжэння». Што перашкаджае перажыць другую маладосць і паспрабаваць сябе ў новых арт-ізмах, дзе патрабуецца не тэхнічная бездакорнасць, а смелая і арыгінальная вынаходлівасць? Бо калі, прабачце, у маладым, а тым больш сталым узросце не дазваляць сабе нічога неардынарнага, дык не адбудзецца ў творчасці ні маладосці, ні сталасці.

Існуе яшчэ адна прафесійная праблема, пра якую нават няёмка і казаць. Гэта — прапісныя акадэмічныя ісціны, ігнараванне якіх пагражае неўзабаве стаць тормазам для большасці нашых мастакоў. Гаворка ідзе пра так званую завершанасць

Нашы мастакі вельмі ашчадна ставяцца да свайго «аўтарскага стылю», які з узростам робіцца надзвычай рафінаваным і элітарным, і ўжо немагчыма апусціцца да нейкай сюжэтнай кампазіцыі асветніцкага характару. Але ніхто і не патрабуе такога «самапрыніжэння». Што перашкаджае перажыць другую маладосць і паспрабаваць сябе ў новых арт-ізмах, дзе патрабуецца не тэхнічная бездакорнасць, а смелая і арыгінальная вынаходлівасць? Бо калі, прабачце, у маладым, а тым больш сталым узросце не дазваляць сабе нічога неардынарнага, дык не адбудзецца ў творчасці ні маладосці, ні сталасці.

твора. Вельмі часта ў 2000-х замест яе многія аўтары прапаноўвалі гледачам нейкую кампазіцыйную заблытанасць-загрувашчанасць. Практыка назойлівай металічнай «прамалёванасці, прапісанасці, вытачанасці» яшчэ не азначае, што мастацкая ідэя можа прачытвацца і станавіцца даступнай не толькі аўтару, але і яго прыхільнікам. Самае важнае ў творы — выявіць галоўнае. Тады можна лічыць, што работа завершана, нават калі многія дэталі ледзь пазначаны.

Часта сустракаецца такая недарэчная практыка, як заніжэнне кантрастаў дзеля надання працы туманнага каларыту. У большасці выпадкаў такая штучная мінорнасць не адпавядае вобразным задумам. Хапіла б аднаго-двух кантрасных акцэнтаў на галоўным, каб усё стала на сваё месца, каб твор пачаў гучаць і пераконваць.

Уцёкі ад рэпартажнасці, унутраная міграцыя маюць сэнс тады, калі майстры выпрацоўваюць новыя канцэпцыі, ствараюць свае сістэмы. Але ў нашым выпадку мастакоўская індыферэнтнасць прывяла да памнажэння колькасці аднастайных пазачасавых алегорый, рэфлексій, што ствараюцца пад уплывам глянцавых часопісаў ці элегічных мар аб лёсавызначальнай сустрэчы з грашавітым мецэнатам. Такія шчыраванні нагадваюць буржуазны класіцызм 1860 — 1890-х. Але як ні намагайся, салонных акадэмікаў Лондана і Парыжа не перагнаць! У параўнанні з іх саладжавай антыкізацыяй сучасныя беларускія рэплікі пры ўсёй іх імпазантнасці заўсёды будуць успрымацца местачкова-другаснымі.

Будучыня ўжо нарадзілася ў 2000-х. Тыя мастакі, якія яшчэ не развучыліся захапляцца жыццём, наведваць святыні, хадзіць у тэатр, сачыць за тэленавінамі, вандраваць па мінскіх вуліцах, выязджаць за мяжу, могуць перажыць новыя адчуванні, спарадзіць нечаканыя ідэі, якія дазволяць ім нарэшце зрушыцца з нейтральных пазіцый. Такія патэнцыяльна-абуджаныя творцы ў нас ёсць. Мяркую, што надышоў час без залішняга фармалізму ўручыць сімвалічныя «Прэміі незалежнага крытыка» за шчыры творчы ўклад у развіццё беларускага мастацтва 2000-х гадоў.

Алесь Родзін варты такой прэміі за вернасць міжнародным мастацкім сувязям («Дах 2001 — 2009»). Аляксей Зінчук заслугоўвае званне майстра монументалізаваных жаночых вобразаў. Юрый Піскун зарэкамендаваў сябе як вядучы мастак сцэнічнага касцюма ансамбля «Харошкі» і стваральнік сямейнай мастацкай суполкі, у якой разам з жонкай Аленай і трыма дочкамі Соф'яй, Вольгай і Валянцінай займаецца дызайнам адзення, жывапісам і графікай. Дастойныя ўхвалы Антаніна Слабодчыкава — за перанясенне традыцый поп-арта на беларускую творчую глебу; Таццяна Кандраценка — за спробы спалучыць фармальную кампазіцыю з праблемамі сучаснага жыцця; Таццяна Сіплевіч — за распрацоўку архаічнай сімволікі ў літаграфіі. Ірына Радкевіч (Гродна) з'яўляецца стваральніцай самых канцэптуальна-наватарскіх керамічных кампазіцый. Зміцер Вішнёў стаў аўтарам самых буйных у жывапісным неаэкспрэсіянізме вобразаў няшкодных мікробаў. Валянцін Калтыгін — нястомны арганізатар штогадовых міжнародных керамічных праектаў «Арт-жыжаль». Сяргей Плыткевіч можа прэтэндаваць на высокае званне лідэра аэрафотапанарамы за адмысловыя здымкі мясцін Беларусі з вышыні птушынага палёту. Віктар Нямцоў пераконвае сваім жывапісным цыклам «Вадзяныя і ветраныя млыны». Фелікс Гумен (Віцебск) не страчвае лідэрскіх пазіцый у акварэльнай эксперыментальнасці. Аляксандр Некрашэвіч арыгінальна спалучыў алегарычны жанр жывапісу з прыёмамі цюнінгу (роспісу аўтамабіляў). Фёдар Ястраб заслугоўвае добрага слова за падрыхтоўку і ажыццяўленне ў Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі міжнародных выставачных праектаў «Арт-лінія», «Фестывалі пейзажа памяці Віталя Цвіркі». Спецыяльны прыз — арганізатарам мерапрыемстваў, якія дапамаглі па-сапраўднаму адсвяткаваць другое вяртанне на Радзіму мастака-падарожніка Напалеона Орды (2008).

Адзначыўшы галоўных герояў дзесяцігоддзя, можна таксама шчыра падзякаваць пераважнай большасці беларускіх мастакоў за іх прынцыповае (ці — інтуітыўнае) нежаданне пашыраць на айчынным творчым полі праявы антымастацтва, якія нібы чорныя хмары насоўваюцца да нас з заходніх мегаполісаў. Бруднымі струменямі прасочваюцца «эстэтыка» паталогій, шоу-замбіраванне, культ гвалту і звышбагацця, бязбожны цынізм і іншае. Ёсць, зрэшты, і іншая еўрапейская цывілізацыя: сотні тысяч маленькіх гарадоў і мястэчак на Захадзе, дзе жывуць людзі, сваёй гарманічнай культурай



Ірына Радкевіч. Блок. Клінкер, выпал вугалем. 2005.

падобныя да нас. З імі найперш неабходна наладжваць творчыя масты.

Гісторыя засведчвае, што — прынамсі, на працягу апошніх 200 гадоў — кожнае другое дзесяцігоддзе новага стагоддзя становіцца параможным для незалежных, найбольш адпаведных свайму часу кірункаў у мастацтве. Як ні чапляліся за сваю салонную перавагу праслаўленыя канфармісты, іх рашуча адсунулі «ў гістарычны архіў» рамантыкі 1810-х гадоў, а потым пачынальнікі рацыянальных і экспрэсіўных эксперыментаў 1910-х. 2010-я гады — наступны перыяд стварэння праектаў ідэальнай, свабоднай, чалавекалюбнай і прыродалюбнай будучыні. Больш патрабавальнасці да сябе! Лёгка, вядома ж, паўтараць па завядзёнцы раней напрацаванае, але і вельмі проста з такімі «здабыткамі» неўзабаве трапіць на архіўную паліцу.

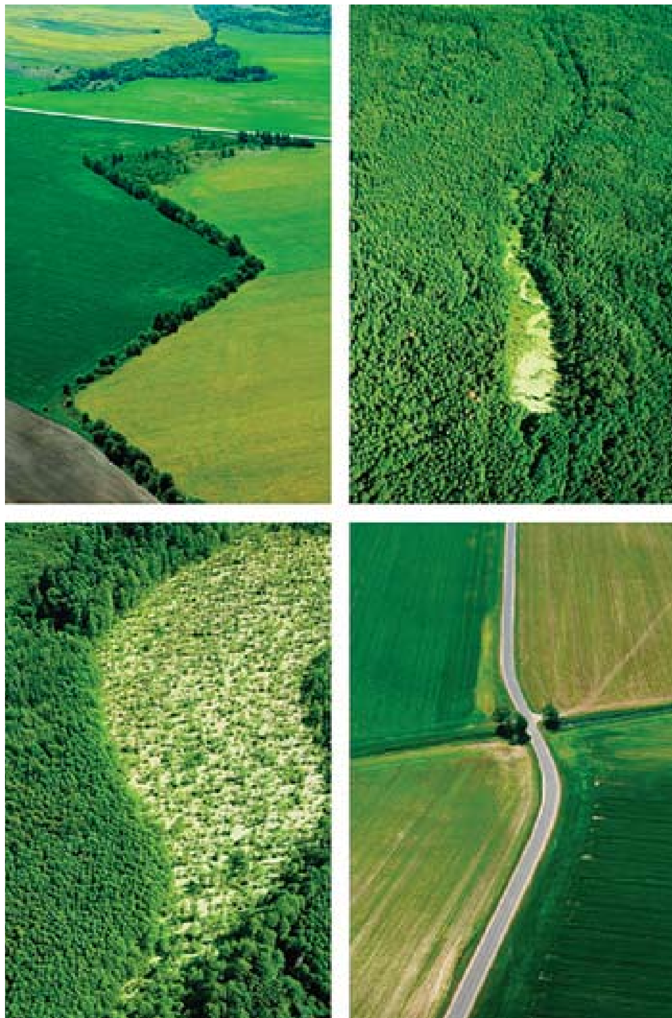
2010-я гады дазваляюць вобразна актуалізаваць самыя значныя гістарычныя падзеі ў палітыцы, навуцы і культуры. Бліжэйшы перыяд дасць магчымасць нашым мастакам, схільным да працы ў розных творчых напрамках, з поспехам для сябе паспрабаваць «паўтарыць» гісторыю мастацтва, супаставіць свае пошукі з пераломнымі творамі Рафаэля, Караваджа, Вато, Жэрыко, Гоі, Малевіча, Шагала, Татліна, якія, дзякуючы сваёй ідэйнай неабмежаванасці, заўсёды будуць сучаснымі. Хай і творы нашых аўтарытэтных мастакоў будуць не менш сучаснымі! Беларускія мастакі маюць дастаткова высокую прафесійную падрыхтоўку, каб быць «па сумяшчальніцтве» яшчэ і агульнаеўрапейскімі.

Не варта пасіўна чакаць, каб хто-небудзь арганізаваў выставы з нагоды 600-годдзя Грунвальда, 100-годдзя Першай сусветнай вайны і іншыя. У Мінску сканцэнтравана большасць мастакоў рэспублікі. Іх рэдка, аднак, здараецца ўбачыць у іншых рэгіёнах, дзе ў кожным раённым цэнтры можна наладзіць выставу асветніцкай тэматыкі. Няма сумненняў, што там і пачнуць ажыццяўляцца трыумфальныя праекты, якія потым зробяць фурор у сталіцы.

Немагчыма абмінуць у мастацкім планаванні этапных выстаў і памятны кастрычнік 1817 года, калі была ўпершыню абвешчана ідэя нацыянальнага Адраджэння беларусаў, літоўцаў, украінцаў, палякаў. Яе сфармулявалі маладыя інтэлектуалы Адам Міцкевіч і Тамаш Зан, а пасля ў рамантычным руху філаматаў і філарэтаў яна пашырылася па іншых каланізаваных рэгіёнах Еўропы, падмацавала маладую дэмакратычную культуру Расіі, дасягнула лацінаамерыканскіх далячынь. Хіба могуць маладыя мастакі «праспаць» такую ідэйна-вобразную зару, прызначаную самім часам акурат для іх? Застанецца толькі пашкадаваць тых маладых выпускнікоў нашай Акадэміі і іншых творчых устаноў, якія так і не знойдуць славутага каменя філарэтаў, не ўздымуцца, як калісьці Адам Міцкевіч, на крымскую скалу Аю-Даг, не прывязуць з далёкага хрыбта ў Кардыльерах кавалак мінералу «дамейкіт», названага ў гонар геолага-першапраходцы Ігнація Дамейкі.

Верагодна, такія ідэйныя ўстаноўкі пачынаюць падавацца шаноўнаму чытачу празмерна тэндэнцыйнымі. Але мы ўсе, разам узятыя, яшчэ не выкупілі перад нашай гісторыяй віну бяспамяцтва.

Пейзаж, партрэт, карціна міфалагічнай і біблейскай тэматыкі ў 2000-х заставаліся на вельмі камерным, нават салонным узроўні. Можа, часцей нашым пейзажыстам варта бываць на пленэрах, каб увасобіць непаўторныя куточкі беларускай прыроды… Нашы сучаснікі сталі больш індывідуальнымі, выразна-партрэтнымі, і кожны прыстойны грамадзянін збіраецца заказаць свой партрэт мастаку, бо каляровыя здымкі хутка блякнуць. Ужо не першы год героі беларускай міфалогіі амаль наўпрост супастаўляюцца навукоўцамі з германскімі, антычнымі, нават далёкаўсходнімі боствамі. А ці ёсць нешта падобнае ў так званым беларускім «сюр-мастацтве»? Калі няма, дык, магчыма, з'явіцца ў 2010-х! Ужо неяк сорамна ў наш час мастакам не ведаць Бібліі. А калі сучасны мастак удумаецца ў яе тэксты, адразу зразумее, што за 2000 гадоў хрысціянская тэма па-сапраўднаму не распрацавана. Ёсць безліч вельмі актуальных сюжэтаў, да якіх не даходзілі рукі самых славутых творцаў мінуўшчыны. Застаецца толькі перафразаваць вядомы афарызм: «Жадаеш быць вялікім, зрабі ў хрысціянскай тэматыцы тое, чаго не адлюстравалі ў свой час вялікія».



Сяргей Плыткевіч. З нізкі «Планета Беларусь». Фота. 2008.

Мабыць, ужо дастаткова крытычных заўваг. Спадзяёмся, што яны будуць прыняты да ведама ў асяроддзі мастакоў. І з хрысціянскіх, і з прафесійна крытычных пазіцый неабходна многае дараваць неардынарным творчым асобам, якія могуць ганарліва перажываць ілюзіі эфемернага поспеху, потым апынацца ў доўгім застоі і бяздзейнічаць, пакуль нарэшце не з'явіцца жаданне адчуць «другое дыханне». З іншага боку — немагчыма не ганарыцца сучаснымі беларускімі мастакамі. Іх так многа — таленавітых, здатных на здзяйсненні. На іх творчым рахунку шматлікія міжнародныя выставы, а лепшыя творы захоўваюцца, як сведчаць буклеты і каталогі, у прыватных калекцыях амаль усіх цывілізаваных краін свету. На прыступках да аўтарытэтнага мастацкага саюза — моладзь, выпускнікі творчых устаноў Мінска, Віцебска і Гродна і іншых гарадоў. Таму можна не сумнявацца: творчыя задачы, пэўная частка якіх пазначана ў першым арт-прагнозе, цалкам вырашальныя для такога вялікага мастацкага войска. Цярплівасць, паслядоўнасць, творчае самаўдасканаленне, вернае сяброўства (як засведчылі гэта філаматы сваім уласным прыкладам) абавязкова прывядуць да вялікай мэты, шлях да якой кіруецца праз пераломныя 2010-я гады.

Канкурыравацць са «Шрэкам»?

Айчынная анімацыя: ідэі, жанры, героі

АНТАНІНА КАРПІЛАВА

Даследчыкі на поўны голас, а самі рэжысёры сціпла гавораць пра тое, што менавіта анімацыя прынесла айчыннаму кіно найбольшую колькасць узнагарод на разнастайных міжнародных фестывалях і конкурсах.

Некалі сама гісторыя вызначыла агульнасць лёсаў расійскай, украінскай і беларускай анімацыі, дзе перыяды творчых узлётаў і падзенняў былі падобныя. Расійская і цяпер не здае сваіх пачэсных пазіцый у еўрапейскім кіно. Украінская анімацыя, якая ў 2008-м адзначыла 80-гадовы юбілей, перыядычна дэманструе творчую актыўнасць.

Беларуская анімацыя ў 1990-я перажыла складаны перыяд выпрабаванняў, арганізацыйных, матэрыяльных і мастацкіх праблем. На гэты час прыпадаюць першыя спробы дзяржаўнай і незалежных маладых мультстудый спасцігнуць законы сучаснай рынкавай кінавытворчасці і кінапракату. Напэўна, такая складаная навука дагэтуль не засвоена. Але менавіта беларуская анімацыя (разам з дакументальным кінематографам) засталася ў авангардзе айчыннага кіно, калі меркаваць па мастацкім узроўні і міжнародным прызнанні. Яна не толькі выжыла, але і даказала сваю канкурэнтаздольнасць на фестывальным экране.

Работы вядомых майстроў на пачатку новага тысячагоддзя сталі больш аднастайнымі па тэматыцы — пэўна таму, што рэпертуарная палітыка кінастудыі арыентавалася на народныя і аўтарскія казкі з павучальнай мараллю і кансерватыўнымі мастацкімі формамі. Тым не менш, засталіся выспачкі аўтарскага кіно — напрыклад, фільмы Ірыны Кадзюковай з яе «Каляднага цыкла» ці некаторыя стужкі Уладзіміра Пяткевіча.

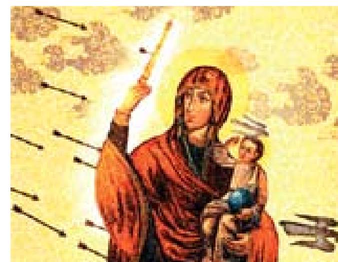
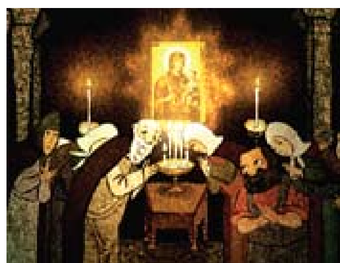
Галоўным плюсам сучаснай анімацыі з'яўляецца сам факт пастаяннай вытворчасці мультыплікацыйных фільмаў — нават у рэжыме строгай дзяржаўнай эканоміі. Некалькі гадоў таму ў сферы мульткіно распачаліся новыя творчыя працэсы, з'явіліся свежыя ідэі. Прастора анімацыйнай свядомасці пашырылася, уключыла актуальныя рэаліі і мякка, як гэта ўласціва нацыянальнай культуры наогул, успрыняла і асімілявала сусветныя мастацкія навацыі. Стымулам для своеасаблівай «новай хвалі» айчыннай анімацыі сталі традыцыйныя каштоўнасці — беларуская гісторыя і культура.

Вядомай тэндэнцыяй сусветнай камп'ютэрнай анімацыі з'яўляюцца шматсерыйныя цыклы, адрасаваныя масаваму гледачу. Адметнай з'явай у развіцці жанру стала таксама стварэнне анімацыйных серыялаў. Першы з іх — сумесны беларуска-расійскі праект «Рэактыўны парсючок», які здымаецца з 1994 года рэжысёрам Аляксандрам Ленкіным (разам з Аляксандрам Кацялеўскім). Маскоўскія калегі дапамагаюць у праекце фінансавымі сродкамі, але асноўныя тэхналагічныя і творчыя працэсы праходзяць на кінастудыі «Беларусьфільм». Вясёлыя гісторыі аб прыгодах парсючка Нюшкі і яго сяброў — ваўчка Андрушкі і вараняняці Кірушкі — прыцягваюць увагу маленькіх гледачоў стылістыкай комікса, адкрытымі лакальнымі колерамі, шматлікімі трукамі. Да станоўчых якасцей фільма трэба аднесці і дынамічнасць



«Птаха». Рэжысёр Аляксандр Ленкін.




«Аповесць мінулых гадоў». Кадры з мультыплікацыйнага праекта.

дзеяння, але слабым месцам застаецца невысокі ўзровень драматургіі. Стварэнне серыялаў такога кшталту сведчыць пра шлях да «індустрыялізацыі» і масавага гледача. Але менавіта такі прадукт запатрабаваны пракатам.

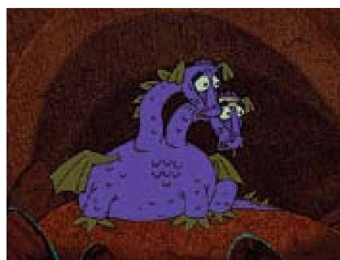
У планах студыі — першы айчынны поўнаметражны фільм «Прыгоды Мюнхгаўзена ў Расіі». Гэты сумесны беларуска-расійскі праект будзе фінансавацца абедзвюма дзяржавамі і мець пракат на іх тэрыторыях. Калі казаць пра матэрыяльны бок, то трэба нагадаць вядомую рэч: хвіліна мультыплікацыі каштуе каля 15 мільёнаў рублёў. Гэта сапраўды дарагая справа! Таму на айчыннай кінастудыі яшчэ не здымаліся поўнаметражныя мультфільмы, якія каштуюць прыкладна 2-3 мільёны долараў.

Сучасная рэчаіснасць патрабуе стварэння серыялаў з героямі сваёй нацыянальнай культуры. І такі праект з'явіўся. Калісьці рэжысёр Яўген Ларчанка ў лялечным фільме «Несцерка» (1980) узнавіў славуты вобраз папулярнага персанажа беларускіх народных казак. Больш чым праз 20 гадоў здымачная група пад кіраўніцтвам Ігара Волчака вырашыла зняць васьмісерыйны фільм аб прыгодах хітрага селяніна і яго сяброў — ката і сабакі. Перад аўтарамі паўстала складаная задача стварэння нацыянальнага характару, абагульненага вобраза-сімвала. Галоўныя рысы абаяльнага персанажа — незвычайнае жыццялюбства, кемлівасць, якія дапамагаюць у самых цяжкіх сітуацыях. У выніку склаўся тып трохі гультаяватага і адначасова працавітага рамантыка-летуценніка, у якога ёсць сваё ўяўленне пра сэнс жыцця. Фільм прынцыпова агучаны па-беларуску і разлічаны на самую шырокую аўдыторыю. Ужо знята шэсць серый. Цікава, што сцэнарыст Дзмітрый Якутовіч актыўна выкарыстоўвае агульныя вобразы славянскіх казак, сярод якіх востраў Буян, Змей Гарыныч. Але галоўны акцэнт робіцца на беларускіх рэаліях: менавіта гліна і ганчарныя вырабы сталі мэтай дзейнасці Несцеркі.

Вядома, што ў мастацтве галоўнае — свежыя ідэі. Калектыўная творчасць стымулявала выхады на новыя тэматычныя і мастацкія накірункі. На мяжы 1980 — 1990-х гадоў група таленавітых рэжысёраў і мастакоў стварыла анімацыйныя альманахі «Крокі», "Лабірынт-1» і «Лабірынт-2», прысвечаныя вострым сацыяльным праблемам. У 2000-я гады асаблівую актуальнасць набыла гістарычная тэма, якая заўсёды з'яўлялася адным з найбольш прывабных і трывалых духоўна-эстэтычных арыенціраў айчыннага мастацтва.

Сапраўднай культурнай падзеяй стаў мультыплікацыйны праект «Аповесць мінулых гадоў», які распавядае аб гісторыі ўзнікнення гербаў беларускіх гарадоў — Мінска, Гродна, Брэста, Гомеля, Віцебска, Магілёва, Полацка, Шклова, Мазыра, Навагрудка і іншых. Ідэя стварэння такой стужкі




«Несцерка». Рэжысёр Ігар Волчак. Кадры з серыяла.

Прастора анімацыйнай свядомасці пашырылася, уключыла актуальныя рэаліі і мякка, як гэта ўласціва беларускай культуры наогул, успрыняла і асімілявала сусветныя мастацкія навацыі. Стымулам для своеасаблівай «новай хвалі» айчыннай анімацыі сталі традыцыйныя базавыя каштоўнасці — беларуская гісторыя і культура.

літаральна лунала ў паветры. Выявы на гербах гарадоў маюць яркі візуальны вобраз, які так і просіцца ў кіно. Невыпадкова для цыкла абрана назва славутага летапісу. Вядома, што ў гербах закадзіравана гісторыя горада, вёскі, рэгіёна. Таму аўтары паставілі сабе за мэту яскрава і дакладна данесці з далёкай гісторыі пасланне нашчадкам. Мастацкі кіраўнік праекта Ігар Волчак сабраў моцную каманду — гэта сцэнарысты Дзмітрый Якутовіч, Марына Бяршацкая, рэжысёры Міхаіл Тумеля, Аляксандр Ленкін, Уладзімір Пяткевіч, Ірына Кадзюкова, Таццяна Жыткоўская, Наталля Хаткевіч, Наталля Касцючэнка, Таццяна Кубліцкая, Яўген Надточый. Нездарма цыкл «Аповесць мінулых гадоў»-3 перамог у намінацыі «Лепшае выяўленчае вырашэнне» на XIV фестывалі анімацыйнага кіно, які летась адбыўся ў Суздалі. Часам «Аповесць…» параўноўваюць з расійскім серыялам «Гара самацветаў», які складаюць экранізацыі казак народаў Расіі. Нельга не адзначыць і вялікую асветніцкую функцыю беларускага праекта. Зняты ўжо чатыры серыі, плануецца выхад яшчэ дзвюх.

Вядомы «генератар ідэй» айчыннай анімацыі — Міхаіл Тумеля таксама прапанаваў уласны цыкл, прысвечаны нашым сакавітым вобразным выслоўям. Пачаткам серыі стаў фільм «Беларускія прымаўкі» (2007), зроблены ў незвычайнай тэхніцы: камп'ютэрная перакладка (плоская марыянетка) стылізавана тут пад выцінанку. Гэтая рэдкая тэхніка выклікае трапяткое пачуццё і абуджае ўспаміны пра дзяцінства, калі кожны з нас перад Новым годам выразаў з паперы сняжынкі. У фільме паўсталі яскравыя пярлінкі са скарбонкі роднай мовы. Невыпадкова Міхаіл Тумеля атрымаў спецыяльны дыплом «За дасціпнае вырашэнне беларускага фальклору» на згаданым ужо фестывалі анімацыйнага кіно ў Суздалі. Каштоўная ідэя была развітая ў музычным фільме «Выцінанка-выразанка», дзе гучыць песня этна-гурта «Троіца».

На сённяшні дзень у прадукцыі беларускай студыі прысутнічаюць разнастайныя тэхнікі, але дамінуе традыцыйная, класічная анімацыя, а таксама змяшаная тэхніка, заснаваная на разнастайных мікстах. Варта прызнаць, што нашы аўтары больш арыентуюцца на так званыя ручныя тэхнікі, але адначасова ідзе актыўнае засваенне камп'ютэрных магчымасцей.

Першай айчыннай стужкай новага тыпу стаў фільм Алены Пяткевіч «Песенька для канарэйкі» (2002), дзе камп'ютэр выкарыстоўваўся для падбору колераў, прарысоўкі і расфарбоўкі персанажаў, фону і дэкарацый, для кампаноўкі кадраў і заліўкі фону. Свае пошукі рэжысёр працягнула ў стужцы «Чароўная крама» (2006), дзе спалучыліся маляваная тэхніка і камп'ютэрная перакладка. Незвычайная гісторыя, якая здарылася напярэдадні Новага года з Бацькам і Малым, расказана квяцістай мовай, праз пластычныя вобразы, якія ўвасабляюць казачную атмасферу дзівоснай крамы. У тэхналогіі толькі камп'ютэрнай перакладкі зроблены фільм «Як служыў жа я ў пана» (2005) рэжысёра Уладзіміра Пяткевіча, створаны на сюжэт жартоўнай народнай песні. Дарэчы, ён атрымаў дыплом «За яскравае ўвасабленне нацыянальнай тэмы» на XV Міжнародным кінафестывалі «Залаты Віцязь». Сярод апошніх камп'ютэрных стужак — фантастычная гісторыя «Пра сяброўства, Шарыка і лятаючую талерку» Аляксандра Ленкіна.

Сучасная 3D-анімацыя прапануе вялізны выбар карцін, прыгожыя поўнафарматныя фільмы. Але ў Беларусі яшчэ няма моцнай канкурэнцыі ў гэтай галіне. Дарэчы, паводле меркавання шмат якіх рэжысёраў, ручная анімацыя мае больш выразную выяву і вытанчаны густ. Магчыма, пошукі нацыянальных праектаў варта весці не ў сферы тэхналогій — цяжка спаборнічаць са «Шрэкам» ці «Мадагаскарам», а ў новых тэматычных «нішах» і, верагодна, у рэчышчы традыцыйнай анімацыі. Атрымліваецца ж гэта ў Ірыны Кадзюковай, якая з'яўляецца адданай прыхільніцай тэхнікі перакладкі і шмат гадоў радуе гледачоў сваімі аўтарскімі фільмамі на складаныя духоўныя тэмы. Сярод апошніх — казка «Залатыя падковы» паводле Андэрсена і «Старадаўняя аповесць пра жыццё, любоў і іншыя дзівы» пра жыццё славутых праваслаўных святых — Пятра і Фяўронні.

Адным з балючых пытанняў па-ранейшаму застаецца пракат айчынных мультфільмаў. Нашы стужкі атрымліваюць прэстыжныя прызы на разнастайных фестывалях высокага кшталту. Менавіта анімацыя прынесла кінастудыі «Беларусьфільм» найбольшую колькасць узнагарод сусветнага ўзроўню. Але для беларускага гледача яна застаецца малавядомай. Так, на фестывалі «Лістападзік» дэманструюцца нашы лепшыя стужкі. Калі вельмі пашчасціць, можна сустрэць відэадыскі. Добра, што існуе інтэрнэт, дзе ёсць магчымасць пабачыць некаторыя беларускія карціны. Але на айчынным кіна- і тэлеэкране беларускія мультфільмы — рэдкія госці. Выклікае здзіўленне той факт, што нашы тэлеканалы да гэтага часу не зацікавіліся шматлікімі мультфільмамі лепшых айчынных рэжысёраў і не закупілі іх.

Няма сістэмы распрацаванага пракату, рэкламнай і маркетынгавай службы. Вось чаму айчынныя майстры чакаюць стварэння інстытута прадзюсіравання. Вельмі вострым застаецца пытанне сістэматычнага распаўсюджвання і продажу мультфільмаў. Між тым, у сусветным кіно анімацыя — вельмі прыбытковая рэч. Да таго ж анімацыйныя стужкі «старэюць» не так хутка, як вялікія мастацкія фільмы. Увогуле на сёння існуе прыкладна 130 беларускіх анімацыйных стужак, і іх патрэбна ўвесці ў культурную прастору краіны і свету. Нагадаем прыклад Расіі, дзе на DVD выйшла залатая калекцыя класічнай савецкай анімацыі.

Ці патрэбна наогул беларуская анімацыя? Існуе шмат амерыканскіх, японскіх, французскіх стужак, якія з задавальненнем глядзіць самая розная публіка. На поўнаметражныя стужкі студый «Disney» ці «Pixar» раскупляюцца ўсе квіткі. А наша айчынная анімацыя складаецца з кароткіх 10-хвілінных фільмаў, якія даводзіцца аб'ядноўваць у альманахі або цыклы. Так, нашы мастакі не ствараюць тыповага для сучаснага кіно вобраза супермэна, яны прынцыпова не робяць агрэсіўных, жорсткіх стужак. Беларускія анімацыйныя фільмы часцей за ўсё разлічаны на сямейны прагляд, калі дзецям не трэба заплюшчваць вочы перад занадта страшнымі выявамі. І нарэшце, ёсць у беларусаў уласная гісторыя, міфалогія, свае казкі. Таму айчынныя аніматары бачаць галоўную мэту ў стварэнні гуманістычных стужак, якія маюць вялікі асветніцкі і выхаваўчы патэнцыял.

Паўстае пытанне: як злучыць дзве плыні анімацыі — камерцыйную, скіраваную на масавага гледача, і так званую фестывальную, аўтарскую? Не сакрэт, што апошнім часам анімацыя паступова і няўхільна ідзе па шляху камерцыялізацыі, да масавай аўдыторыі. Пра гэта сведчаць мультсерыялы «Рэактыўны парсючок» ці «Несцерка». Але нават у межах вялікіх праектаў застаецца магчымасць аўтарскага выказвання, пошуку выразнай мастацкай формы. Ігар Волчак, напрыклад, заканчвае працу над фільмам з цыкла «Казкі старога піяніна», прысвечаным знакамітаму кампазітару



«Бегла мышаня па траве». Рэжысёр Наталля Хаткевіч.



«Беларускія прымаўкі». Рэжысёр Міхаіл Тумеля.



«Жыла-была апошняя мушка». Рэжысёр Алена Пяткевіч.

XX стагоддзя Сяргею Пракоф'еву. Сам піяніст па першай спецыяльнасці, Ігар Волчак у цікавых візуальных вобразах адлюстроўвае біяграфію славутага музыканта і быццам вяртаецца ў той час, калі былі створаны яго бліскучыя аўтарскія стужкі «Капрычыо» і «Скерца». Удалым і арганічным спалучэннем двух накірункаў падаюцца цыклы «Аповесць мінулых гадоў» і «Беларускія прымаўкі». Майстар складанай жывапіснай анімацыі, Уладзімір Пяткевіч звярнуўся да казачнай плыні ў стужцы «Жабка-падарожніца» і працягвае лінію кінематаграфічнай лірыкі.

Цяпер у айчыннай анімацыі захоўваецца адносная раўнавага двух напрамкаў, двух магістральных шляхоў мастацтва. Але галоўнай тэндэнцыяй у развіцці жанру пачатку стагоддзя застаецца рух да стандартызацыі. Аўтарскі пачатак, эксперымент адыходзяць на перыферыю галіны, пачынае ўладарыць камерцыйны «мэйнстрым». Жанр павольна, але настойліва рухаецца да наладжанай сістэмы вытворчасці.

Айчынная анімацыя мае невялікую, але слаўную гісторыю. Тым не менш складаецца парадаксальная сітуацыя. У некаторых спецыялізаваных замежных выданнях пішуць пра школу беларускай анімацыі, але ў самой краіне гэтага паняцця не існуе. Больш за тое, майстры-практыкі па-рознаму адказваюць на пытанне пра школу. Так, Ігар Волчак лічыць, што айчынную мультыплікацыю стваралі і ствараюць асобныя энтузіясты. Па сутнасці, страчана цэлае пакаленне аніматараў, няма змены майстрам 1980 — 1990-х гадоў. Больш маладая генерацыя рэжысёраў прадстаўлена толькі імёнамі Марыны Карпавай і Наталлі Хаткевіч, прызёраў шэрагу міжнародных і айчынных кінафестываляў. Страчана цэлая галіна: адной з вострых праблем з'яўляецца знікненне айчыннай лялечнай анімацыі, якой з поўным правам ганарыліся нашы кінематаграфісты. Фільмы Яўгена Ларчанкі, Наталлі Лось і Віктара Доўнара ў свой час годна прадстаўлялі беларускую анімацыю на міжнародных фестывалях. Менавіта лялечная анімацыя мае багатыя традыцыі ў айчыннай культуры: варта нагадаць славутую батлейку.

Існуюць адвечныя праблемы са сцэнарыямі, кадрамі, апаратурай, але застаецца самае галоўнае — таленты. Таму вельмі важным стала адкрыццё курсаў мастакоў-аніматараў на кінастудыі «Беларусьфільм», якімі кіруюць нашы лепшыя майстры. Доўгачаканы набор на курс рэжысёраў анімацыйнага кіно адбыўся ў 2008 годзе ў Акадэміі мастацтваў — другі за ўсю гісторыю айчыннай мультыплікацыі. На жаль, яго кіраўнік Алег Белавусаў заўчасна пайшоў з жыцця, і цяпер студэнтамі апякуюцца Алена Пяткевіч і Міхаіл Тумеля. Важна і тое, што ў краіне працуюць некалькі пакаленняў аніматараў і з'яўляюцца маладыя кадры. Нагадаем імёны Ганны Емяльянавай, Алены Алешка, Соф'і Піскун.

Не будзе перабольшаннем казаць пра асаблівую каштоўнасць анімацыі ў агульным рэчышчы беларускага кіно. Разам з дакументальным кінематографам яна захоўвае цікавасць да этнічных крыніц. Калі дакументалісты Віктар Аслюк, Галіна Адамовіч, Міхаіл Жданоўскі на матэрыяле неігравога кіно даследуюць нацыянальны характар, то анімацыя звяртаецца да нематэрыяльнай спадчыны беларусаў, да казак і прымавак, да гісторыі краіны. Няхай гэта адбываецца ў больш умоўных формах у параўнанні з рэалістычнымі дакументальнымі стужкамі. Але шчырасць аўтарскай фантазіі стварае своеасаблівы асяродак, у якім як быццам матэрыялізаваліся метафары душы і свету. І таму беларуская анімацыя захавала тыя рысы, якія сучаснае мастацтва паступова страчвае: прастату, цэласнасць, яснасць прыгажосці.

Сёння можна сцвярджаць, што яна прысутнічае ў айчыннай і еўрапейскай экраннай культуры як асобная сацыяльна-мастацкая з'ява. Пра гэта сведчаць шматлікія прызы аўтарытэтных форумаў у Анэсі, Бруселі, Кіеве, Клермон-Феры, Лейпцыгу, Мангейме, Нью-Йорку, Суздалі, Чыкага, Штутгарце. Але галоўным застаецца пытанне: калі нашу анімацыю нарэшце ўбачаць і ацэняць на роднай зямлі?

Рэальнасць у пражэктарах ілюзій

Актуальныя тэндэнцыі сучаснай фатаграфіі

СВЯТЛАНА ПАЛЯШЧУК

У людзей, якія цікавяцца фатаграфіяй, звычайна ёсць свае «любімчыкі», у тым ліку і сярод сусветна вядомых класікаў — Карцье-Брэсон, Дуано, Атжэ, Родчанка, Адамс... Аднак гэтая любоў і ўнутранае разуменне таго, якой павінна быць фатаграфія, далёка не заўсёды адпавядаюць таму, што можна сёння ўбачыць на выставах сучаснага мастацтва і на фотафестывалях. Што такое сучасная фатаграфія? У чым яе пафас? Што яна хоча нам сказаць?



Джэф Уол. Від з кватэры. Лайтбокс. 2004.

Размова пра актуальныя тэндэнцыі, мабыць, павінна пачацца з імя Джэфа Уола, канадскага аўтара. Яго творчасць за апошнія трыццаць гадоў сфарміравала аснову сённяшняга разумення фатаграфіі. У якасці прыклада можна разгледзець работу Уола пад назвай «Від з кватэры». На першы погляд, гэта самы звычайны здымак інтэр'ера, на якім адлюстраваны дзве дзяўчыны — адна з іх чытае часопіс, а другая ідзе праз пакой, трымаючы ў руках толькі што адпрасаваную сурвэтку. На самай справе, на стварэнне гэтай фатаграфіі пайшло два гады. Выніковы здымак не адлюстроўвае рэальнай сцэны, якая аказалася перад аб'ектывам фотакамеры, а з'яўляецца вывай, якая была штучна «сабрана» на камп'ютэры з мноства фатаграфій.

Вось як гучыць гісторыя стварэння здымка. Джэф Уол вырашыў зрабіць фатаграфію з відам на заліў у сваім родным Ванкуверы і пачаў шукаць кватэру, з вокнаў якой адкрываўся б жаданы від. Яшчэ Уолу была патрэбна маладая жанчына, прыдатная для ролі фігуры, якая мусіць перамяшчацца паводле яго задумы. Кватэру Джэф зняў на неакрэслены тэрмін, а з мадэллю, якая прайшла кастынг, ён абгаварыў усе дэталі праекта: даў дзяўчыне грошы і папрасіў абставіць кватэру на свой густ, каб ёй самой падабалася. Мадэль павінна была праводзіць там як мага больш часу, каб прызвычаіцца да памяшкання. Дзяўчына стала сапраўдным сааўтарам фатографа, менавіта яна прапанавала дадаць у здымак другую жаночую фігуру — сваю сяброўку. Калі праз некалькі месяцаў дзяўчыны абжыліся і сталі пачуваць сябе ў новай кватэры абсалютна камфортна, Джэф Уол прыступіў да здымачнага працэсу, які расцягнуўся на два тыдні.

Слушна будзе спытаць, навошта прыкладваць столькі намаганняў, каб у выніку атрымалася фатаграфія, якая не здзіўляе гледачоў ніякімі спецэфектамі, а выглядае як звычайная, банальная сцэна з паўсядзённага жыцця дзвюх дзяўчын у гарадской кватэры? Або мы можам паставіць пытанне наступным чынам: чаму традыцыйная прамая фатаграфія сёння страчвае сваю актуальнасць?

З моманту ўзнікнення фатаграфія была сродкам камунікацыі, які характарызаваўся пэўнай канцэпцыяй, што ўплывала на яе (фатаграфіі) выкарыстанне, успрыманне, ацэнку. Нямецкі даследчык Берн Штыглер піша: «Ад іншых медыя фатаграфія адрозніваецца тым, што за час свайго існавання яна сабрала вакол сябе мноства метафар, якія пачалі ў роўнай ступені вызначаць як яе тэорыю, так і практыку. Калі-нікалі можа здавацца, што фатаграфічны апарат — гэта метафаратворчая машына, а сама фатаграфія — гэта метафара». Такім чынам, фатаграфія — гэта архіў, бібліятэка, аўтаматычнае пісьмо, ліст, памяць, сведчанне, дакумент, аб'ектыўная вывава і г.д.

Яшчэ ў XIX стагоддзі вядомыя эксперыменты Баяра, Робінсана, Рэйландара з фотамантажом паказалі, што фатаграфія можа падманваць, маніпулюючы нашай верай у дакладнасць вывы. Аднак ні наступныя эксперыменты ў XX стагоддзі, ні нават з'яўленне магчымасцей лічбавай апрацоўкі не пазбавілі нас веры ў тое, што фатаграфія з'яўляецца праўдзівым адлюстраваннем рэальнасці. Гэтая вера надзвычай моцная, бо ляжыць у аснове нашага разумення самой сутнасці фатаграфіі і яе адрознення ад іншых медыя. Але ці сапраўды мы можам працягваць прытрымлівацца гэтай веры? Ці не ўціскаем мы такім чынам фатаграфію ў вельмі вузкую канцэпцыю правільнага і няправільнага, дапушчальнага і недапушчальнага? Гэтыя пытанні актуальныя для сучасных мастакоў, перад якімі стаіць задача не разупэўніць гледача ў праўдзівасці фатаграфіі, а пашырыць яго разуменне сувязі паміж рэальнасцю і яе візуальнай рэпрэзентацыяй.

У 2005–2006 гадах польская мастачка Анэта Гжэшыкоўска падрыхтавала серыю фотаздымкаў, выкананых у стылістыцы знакамітых партрэтаў сучаснага нямецкага фатографа Томаса Руфа (гэта простыя нейтральныя партрэты, такія робяць на пашпарт). На першы погляд, перад намі самыя звычайныя людзі рознага ўзросту і полу. Але гэтых людзей ніколі не існавала ў рэальнасці — вывы былі цалкам зроблены ў праграме Photoshop. Пры гэтым мастачка не ставіла перад сабой мэту падмануць наіўнага гледача і пасмяяцца з нашай веры ў праўдзівасць фота. Бездакорная ілюзія рэальнасці, так карпатліва адноўленая Гжэшыкоўскай, была заклікана праблематызаваць нашы адносіны да фатаграфіі і рэальнасці, рэпрэзентацыі і ідэнтычнасці. Людзі на здымках падаюцца такімі сапраўднымі і такімі знаёмымі, што абуджаюць у гледачах сімпатыю, цікаўнасць, жаданне даведацца трошкі больш пра чалавека, якога, тым не менш, не існуе. Адразу паведамляючы, што партрэты з'яўляюцца прадуктам камп'ютэрнай інжынерыі, мастачка прымушае нас задумацца пра ўласную рэакцыю на фатаграфію і пра наша разуменне ідэнтычнасці іншага чалавека, якую мы счытваем праз прад'яўлены нам вобраз.




Анэта Гжэшыкоўска. Untitled #10,8. Храмагенны каляровы друк. 2005.



Андрэас Гурскі. 99 цэнтаў. Храмагенны каляровы друк. 1999.



Томас Штрут. «Меніны» Веласкеса. 2005.

Слушна будзе спытаць, навошта столькі намаганняў, каб у выніку атрымалася фатаграфія, якая не здзіўляе гледачоў ніякімі спецэфектамі, а выглядае як звычайная, банальная сцэна з паўсядзённага жыцця дзвюх дзяўчын у гарадской кватэры?

Ніякай праблемы ў камп'ютэрнай маніпуляцыі з выявамі не бачыць і нямецкі майстар Андрэас Гурскі, вядомы як аўтар самых дарагіх у свеце фатаграфій. Лічбавая апрацоўка, у выніку якой здымак страчвае сувязь з рэальнымі аб'ектамі ў свеце, — гэта не проста гульня ў праўду і хлусню. Перш за ўсё, гэта імкненне перагледзець традыцыйныя канцэпцыі фатаграфіі, у прыватнасці — яе індэксальную прыроду. Індэкс — вызначэнне, прыдуманае амерыканскім семіётыкам Чарльзам Пірсам, — гэта знак, у якім азначальнае і азначаючае звязаны паміж сабой па размяшчэнні ў часе і (ці) прасторы (напрыклад, флюгер — індэксальны знак напрамку ветру). Паводле гэтай логікі, фатаграфія ўказвае на тое, што выяўлены аб'ект рэальна прысутнічаў перад аб'ектывам фотаапарата і быў зафіксаваны цалкам на адным кадры плёнкі. Але ці сапраўды неабходна прытрымлівацца такога традыцыйнага разумення фатаграфіі ў час росквіту лічбавых тэхналогій?

Сучасная фатаграфія займаецца пераасэнсаваннем узаемаадносін паміж мастаком, мадэллю і гледачом. Вядомы амерыканскі мастацтвазнаўца Майкл Фрыд выдзяляе «антытэатральнасць» як ключавую спецыфіку мастацкай фатаграфіі канца XX — пачатку XXI стагоддзя. Мы прызвычаіліся атаясняць фатаграфію з імгненным схопліваннем аб'екта ці сцэны, нібыта майстар — што той бесцялесны дух, здольны пранікнуць у розныя сферы чалавечага жыцця і прынесці адтуль праўдзівыя сведчанні нам, гледачам. Праз фатаграфіі мы часам падглядваем за інтымнымі момантамі прыватнага існавання незнаёмых людзей, нават не задумваючыся, як гэтыя здымкі былі зроблены. Нам падаецца, што мы атрымоўваем непасрэдны доступ у іншы свет. Аднак такое некрытычнае стаўленне да фатаграфіі не магло цягнуцца доўга, і сучасныя фотамастакі пачалі распрацоўваць тэму тэатральнасці і антытэатральнасці.

Вернемся да прыкладу, з якога мы пачалі: «Віду з кватэры» Джэфа Уола. Жадаючы зняць сцэну з паўсядзённага жыцця дзвюх дзяўчын у гарадской кватэры, фатограф мог зайсці ў госці да любой знаёмай яму сям'і і за некалькі хвілін адздымаць увесь неабходны матэрыял. Але такое рашэнне праблемы больш не з'яўляецца прымальным для сучасных майстроў, якія добра ўсведамляюць, што людзі будуць актыўна рэагаваць на прысутнасць фатографа і прад'яўляць яму нейкі свой вобраз. Вось як каментуе стыль сваёй работы сам Джэф Уол: «Я хачу здымаць калядакументальныя фатаграфіі, то-бок карціны, якія, нягледзячы на сваю пастановачнасць, прэтэндавалі бы на статус дакладнага апісання таго, як выглядае падзея, або таго, як бы падзея выглядала, калі б нават не была сфатаграфавана». Канешне, тут размова ідзе пра асаблівае адчуванне, якое выклікае фатаграфія, пра асаблівую эстэтыку, бо няма магчымасці даказаць, што падзея на самай справе выглядала б так і пры адсутнасці камеры. У гэтым сэнсе пастановачнасць здымкаў не азначае, што фатограф стварае сцэну, якая не мела бы шанцаў адбыцца ў рэальнасці. Менавіта рэальная сцэна падштурхоўвае да фатаграфавання.

Антытэатральнасць у гэтым выпадку будзе азначаць, што аўтару ўдаецца дасягнуць такой сітуацыі, пры якой мадэлі ўжо не пазіруюць, а аказваюцца цалкам паглыбленымі ў свае асабістыя паўсядзённыя справы і не рэагуюць на прысутнасць камеры, то-бок паводзяць сябе так, нібыта нікога няма побач. «Калі просіш чалавека прайсціся, нельга кіраваць кожным яго рухам, можна толькі сказаць: "Прайдзіся". Што чалавек зараз адчувае, можна даведацца, толькі калі спытаць яго пра гэта. Трэба працягваць фатаграфаваць зноў і зноў, пакуль штосьці-небудзь не адбудзецца. Хутчэй за ўсё, я сфатаграфаваў гэтую жанчыну тысячу разоў, і ўсяго толькі адзін здымак паказаўся мне добрым», — каментуе Уол працу над фатаграфіяй «Від з кватэры».

Такая выява робіцца найвышэйшай формай фікцыі, аналагічнай ілюзіяй, што фатографа (а значыць — і гледача!) не існуе. І гэта ўплывае на нашы адносіны да фатаграфіі: мы глядзім на сцэну, дзе людзі не дэманструюць сябе для нас, мы бачым сцэну, дзе на нас ніхто не звяртае ўвагі, сцэну, з якой мы абса-



Джэф Уол. Мёртвыя войскі размаўляюць. Лайтбокс. 1992.



Грэгары Крудсан. З серыі «Пад ружамі». Лічбавы храмагенны каляровы друк. 2004.

лютна выключаны. Людзі не разыгрываюць, як спектакль, свой жыццёвы свет, а проста застаюцца ўнутры яго. Такім чынам, як ні парадаксальна гэта гучыць, пастановачнасць аказваецца спосабам пазбегнуць тэатральнасці.

Пастановачнасць азначае вельмі доўгі падрыхтоўчы этап і супрацоўніцтва з мадэлямі (нават на мінімальным узроўні: дамагчыся дазволу фатаграфаваць сябе, дапамагчы не звяртаць увагі на камеру, ігнараваць яе прысутнасць, працягваць займацца сваімі справамі). У гэтым сэнсе сучасная фатаграфія пачынае максімальна набліжацца да кіно. Джэф Уол называе свае фатаграфіі кінематаграфічнымі. Другі вядомы майстар, Грэгары Крудсан, які таксама на стварэнне фатаграфіі затрачвае каля года, так адлюстроўвае «адзін прыўкрасны момант», быццам здымае фільм. Разам з памочнікамі ён будуе ўсю сцэну з нуля: піша сцэнарый, падбірае дэкарацыі, малюе эскізы, наймае акцёраў, працуе з кінематаграфічным асвятленнем, фарміруе здымачную брыгаду з людзей, якія валодаюць вопытам працы ў кіно, запрашае аператараў і нават карыстаецца паслугамі свайго персанальнага фатографа. Для Крудсана не мае значэння, што не ён націскае на кнопку затвора і што здымак значна мяняецца пасля лічбавай апрацоўкі. Самае галоўнае — выніковы прадукт, кошт якога дасягае некалькіх дзесяткаў тысяч долараў.

Сучасная фатаграфія збліжаецца і з жывапісам, заваёўваючы сабе права на адпаведныя фарматы. Такія сусветна вядомыя аўтары, як Джэф Уол, Жан-Марк Бустмант, Томас Штрут, Томас Руф, Андрэас Гурскі, Люк Дэлае, Рынэке Дзійкстра, лічаць за лепшае прадстаўляць свае работы ў вялізных памерах. Асобныя фатаграфіі могуць дасягаць больш за 2 метры ў вышыню і больш за 4 — у шырыню! Такія работы прызначаны толькі для прасторных галерэйных плошчаў (крытыкі называюць іх «фатаграфіі-для-сцяны») і недарэчна выглядаюць у якасці маленькай кніжнай ці альбомнай рэпрадукцыі.

Джэф Уол распрацаваў уласны ўнікальны стыль прэзентацыі сваіх работ у галерэі: фатограф наклейвае іх на буйнафарматныя лайтбоксы (светлавыя карабы), якія звычайна выкарыстоўваюць у рэкламнай індустрыі. Такім чынам, пра адэкватную рэпрадукцыю гаворка весціся не можа, і для таго, каб зразумець аўтарскую фатаграфію, успрыняць яе колер і святло, атрымаць задавальненне ад даследавання самых маленькіх дэталяў і адначасова суаднесці сябе з метровымі палотнамі, трэба ісці ў галерэю. Вялікая фатаграфія дыктуе новыя ўмовы ўспрымання: цяпер яна абавязкова трымае гледача на пэўнай адлегласці і прымушае адчуць значнасць і вагу выявы. Калі раней фатаграфія пранікала ў галерэйную прастору толькі падчас экспазіцыі, пасля чаго яе даставалі з рамак і клалі ў каробку, то цяпер такая маніпуляцыя з выявай немагчыма: яе памер патрабуе да сябе іншых адносін, вялікія здымкі не збіраюцца пакідаць з такой цяжкасцю адваяваную прастору.

Сучаснае фотамастацтва адабрала ў традыцыйнага жывапісу не толькі памер — яно насычана алюзіямі на вядомыя жывапісныя сюжэты. Напрыклад, Уол стварае пастаноўкі з пазнавальных наратываў — «Бар у Фалі-Бержэр» Манэ мы бачым у яго «Карціне для жанчын» (1978), «Выток Луэ» Курбэ — у «Вадастоку» (1984), а карціна «Мёртвыя войскі размаўляюць» (1991–1992) — кантамінацыя з «Плыта “Медузы”» Жэрыко і «Барыкад» Месанье. Адсылкай да жывапісу з'яўляецца і бездакорная тэхнічная якасць выканання работ. Выніковыя здымкі дасканала падрыхтаваны лічбавым мантажом мноства рэпартажных фатаграфій — толькі так можна зняць жаданую сцэну ў якасці, што дазваляе твору бесклапотна існаваць у вялікіх памерах.

Як казаў Умберта Эка, мы жывем у эпоху страчанай прастаты. Яна не даецца нікому, бо мы пастаянна зведваем на сабе ціск мінулага, ціск усяго напісанага і прамоўленага да нас, ад чаго ўжо нікуды не дзенешся. Гэты стан з усёй відавочнасцю перажывае сучасная фатаграфія, якая, з аднаго боку, вымушана рэагаваць на традыцыю і класічную ідэю, а з другога — на вокамгненнае развіццё тэхналогій вырабу і апрацоўкі фотавыяў, што прымушае ўвесь час пераглядаць патэнцыял фатаграфіі як сродку камунікацыі.

Сваё і чужое

Расійскі драматург Мікалай Каляда пра ўзбочыну жыцця, жанчыну, якая ўратуе свет, і хлопчыка з квадратнай галавой

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Сярод сучасных тэатральных дзеячаў Расіі асоба драматурга, педагога, акцёра і рэжысёра Мікалая Каляды ў шэрагу самых яркіх, уплывовых і своеасаблівых. Ягоны творчы лёс, прафесійны досвед і практыка, без перабольшання, унікальныя. Мастакоўскі аўтарытэт — бясспрэчны. Невыпадкова такую цікавасць выклікае гэты чалавек у нашай тэатральнай моладзі. Пра тое, як існаваць у прафесіі, як жыць адно толькі тэатрам, наўрад ці хто ведае лепш, чым Мікалай Каляда. Якім чынам і якім коштам дасягаюцца мастацкія вынікі — таксама. Нават сама ягоная біяграфія ўражвае. Нарадзіўся ў Кустанайскай вобласці ў сярэдзіне мінулага стагоддзя ў сям'і работнікаў саўгаса. Скончыў Свярдлоўскае тэатральнае вучылішча. Працаваў акцёрам у Свярдлоўскім акадэмічным тэатры драмы. Скончыў Літаратурны інстытут імя М.Горкага. Першую п'есу «Гуляем у фанты» напісаў у 1986 годзе. З таго часу ім створана каля сямідзесяці п'ес, сорак з якіх пастаўлены ў тэатрах Расіі, краін СНД і далёкага замежжа. Ягоныя творы перакладзены больш як на дваццаць моў. Гучная слава суправаджае Каляду-рэжысёра. Да таго ж, ён выкладае на курсе «Драматургія» ў Екацярынбургскім дзяржаўным тэатральным інстытуце. Па ягоных словах, творчы лёс вучняў сёння для яго больш важны, чым уласны. Сярод тых, чым настаўнікам быў Каляда, паспяховыя і шырока вядомыя драматургі Алег Багаеў, Таццяна Шыраева, Васіль Сігараў. Мікалай Каляда — заслужаны дзеяч мастацтваў Расійскай Федэрацыі, галоўны рэдактар часопіса «Урал», аўтар і вядучы тэлевізійнай праграмы «Чорная каса», стваральнік і мастацкі кіраўнік «Каляда-тэатра». Жыве і працуе ў Екацярынбургу.

Гутарка з Мікалаем Калядой, занатаваная падчас міжнароднага тэатральнага фестывалю ў Кішынёве, распачынае новую рубрыку часопіса — «Блукаючыя зоркі».



ПРА ДУХОЎНАЕ І МАТЭРЫЯЛЬНАЕ

— Раней было так: маю п'есу паставяць, афішу на сценку павешу, гляджу на яе — прыемна… А вось цяпер адразу пытаюся: дзе грошы? Думаю найперш пра фінансы, таму што трэба жыць ад зарплаты да зарплаты з вялікім калектывам.

Такім чынам я нават казачнікам зрабіўся. Так бы мовіць, піянер маленькі, сапліві, але ж рубель у касу нясе. Сам казку напішу, у фінансавыя адносіны з тэатрам не ўваходжу, дый адлічэнні рабіць не трэба. Мы казкі ў інтэрнет запусцілі, іх пачалі іншыя тэатры ставіць. Я локцем перахрысціўся, бо для тэатра гэта яшчэ грошы дадатковыя. Увогуле фінансы — для нас балючае пытанне. Штомесяц выдаць артыстам зарплату, заплаціць за камунальныя паслугі, святло, ацяпленне і г.д. Купляць новыя касцюмы, грым, пастаянна рвуцца калготкі… І да мяне штораз у кабінет: тук-тук, дай-дай-дай… Мы не бюджэтны тэатр. Колькі білетаў прададзена, столькі атрымаем зарплаты і столькі пойдзе на ўсе нашы патрэбы. Вось так жывем-існуем. Білеты ў нас даволі дарагія для Екацярынбурга, 400 рублёў, ды, дзякуй Богу, раскупляюцца на два тыдні наперад. Іграем па 4-5 спектакляў у дзень, яшчэ, бывае, уначы чытаем п'есы маладых уральскіх драматургаў. Усё дзеля таго, каб нейкія грошы зарабіць. Чакаць, што нехта нешта нам дасць, бескарысна і бессэнсоўна. Вось далі ў цэнтры горада стары драўляны дом з мезанінам у 200 квадратных метраў — і добра.

ПРА ЛЮБОЎ ДА РАСІІ

— Нeяк на абмеркаванні маіх спектакляў пачуў ад маскоўскіх крытыкаў: «Калі, нарэшце, героі Каляды выйдуць на сцэну ў фраках, а не ў майках? Хіба можна так ненавідзець Расію? Няўжо ў нас нічога светлага і чыстага няма?» Калі мне такія словы гавораць, заўсёды ўяўляецца, што любіць Расію — гэта адгадаваць бараду да пупа, павесіць на цела вялізны крыж, хадзіць, усіх па чарзе цалаваць і казаць: «Я люблю цябе, і цябе люблю, і цябе абажаю...» А потым напіцца гарэлкі, упасці тварам у салату і яшчэ пра духоўнасць дзе-небудзь на пятым паверсе хрушчоўкі разважаць. Пры гэтым нічога не рабіць. Ды толькі мне так здаецца: любоў — гэта найперш учынкі. Калі да мяне ў тэатр прыходзіць нехта з прызнаннем: «Я вас люблю», адказваю: «Ты мне гэта не кажы, лепш здзейсні які-небудзь учынак. Прынясі сто рублёў артыстам на зарплату, дарогу каля тэатра падмяці або яшчэ што-небудзь зрабі». Казаць прыгожыя словы пра любоў — гэта ўсё глупства і лухта.



«Кароль Лір» Уільяма Шэкспіра. Мікалай Каляда (Лір). «Каляда-тэатр».

Я, выбачайце за пафас, рускі пісьменнік, і не варта мяне ўпікаць за маю нелюбоў да Расіі. У мяне сэрца гарыць, баліць і крывёю сцякае, калі па дарозе ў гламурную прыгожую Маскву гляджу на нашы вёскі за акном.

Едзеш і думаеш: «Людзі нейкія выходзяць, што яны бачылі за сваё жыццё?» Вось так і бацькі мае. Галоўным было дзяцей нарадзіць, выгадаваць, клапаціцца, каб ежу і адзенне мелі, — больш нічога. Раніцай на работу, вечарам — уключыць тэлевізар, усё жыццё, як заведзеныя... Збіралі грошы на машыну, лішняй капейкі не было. Купілі спачатку «Пабеду», потым «Запарожац», нарэшце «Жыгулі», вышэйшага шчасця для бацькі не існавала... Я іх вельмі люблю, як магу дапамагаю, але выцягнуць бацькоў з той прасторы, у якой яны знаходзяцца, немагчыма.

Вельмі люблю сваіх аднакласнікаў, ды толькі іх у нашай вёсцы Прэснагоркаўка, што ў Кустанайскім краі, амаль не засталося. Памерлі даўно. Аднакурснікі са Свярдлоўскага тэатральнага вучылішча сышлі таксама. Адзін спіўся, другі павесіўся... З літінстытута нас выпускалася 60 чалавек. Драматургі, празаікі, крытыкі, паэты. Усе былі геніяльныя. Многія казалі: «Я атрымаю Нобелеўскую прэмію...» Ты ды я... Так што пытанне пра тое, хто і як любіць Расію, вельмі складанае.

Я пэўным чынам звыкся з тым, што пра мае п'есы гавораць. У 1989-м, калі напісаў «Мурлін Мурло», адзін вядомы і паважаны мной рэжысёр на семінары драматургаў зазначыў: «Ну колькі можна з гэтай памыйнай ямы чэрпаць? Маці прастытутка, дачка прастытутка, і ўсе наўкол п'яніцы-алкашы. Хіба не сорамна?!» Тады я быў яшчэ маладым, незагартаваным. Прыехаў у Маскву да Галіны Волчак, якая паклала вока на «Мурлін Мурло», і кажу: «Галіна Барысаўна! Богам малю, не трэба маю п'есу ставіць. Мне пра яе казалі, што яна вельмі кепская. І сябе абняславіце, і тэатр». Яна ўважліва выслухала і зазначыла: «Каляда, запомні раз і назаўжды: шэрасць спрадвек ненавідзіць таленавітых». Спектакль выйшаў у 1990 годзе, а глядзельная зала заўсёды поўная.

Канешне, на мяне часта наракаюць за ненарматыўную лексіку, за маргіналаў... Памятаю, калі 18 гадоў таму ўпершыню пачуў гэтае слова, пабег глядзець у слоўнік, што яно значыць. Тады ж я прыносіў свае апавяданні ў часопіс «Урал», дзе цяпер працую галоўным рэдактарам, і мне загадчык аддзела прозы казаў: «Выбачайце, Мікалай, але гэта ўзбочына жыцця». Але я дагэтуль не навучыўся пра бальшакі ды гасцінцы пісаць. Усё больш пра пакрыўджаных і зняважаных. І мне здаецца, гэта якраз у традыцыях рускай літаратуры.

Як толькі паспрабаваў пісаць п'есы, іх сталі перакладаць на іншыя мовы. Калі пэўны час жыў у Германіі, пачалі казаць, што Каляда з'ехаў за мяжу, зарабляе там грошы і адтуль ганьбіць нашу Радзіму. А гэта, маўляў, вельмі выгадна некаму на Захадзе. Паверце, ім там, у Германіі, Швецыі ці Нарвегіі, усё роўна, што адбываецца ў Расіі. Нікому не цікава прыйсці ў тэатр і глядзець, як мы тут кепска жывем, а яны — добра. Ніхто не стане за гэта грошы плаціць. Прынамсі, усе спектаклі па сваіх п'есах, якія я бачыў у іншых краінах, распавядалі пра жыццё людзей. Бо праблемы ва ўсіх аднолькавыя: як народ співаецца, які чалавек нешчаслівы, як шукае месца пад сонцам і не можа знайсці...

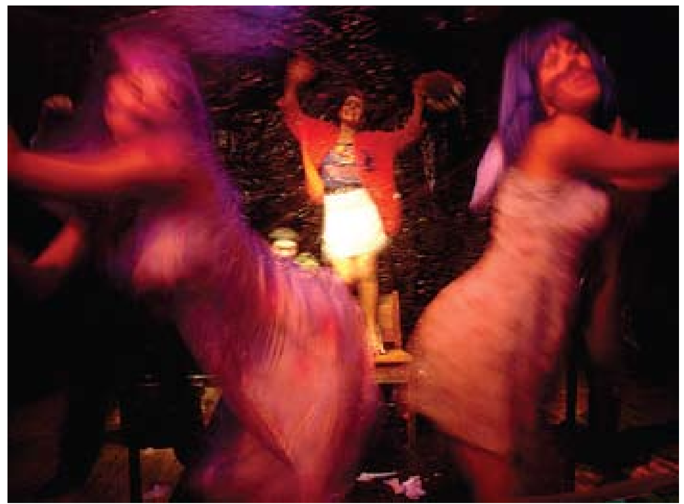
ПРА ГОГАЛЕЎСКАГА «РЭВІЗОРА»

— Пачалі працаваць над «Рэвізорам» і два тыдні цудоўна рэпеціравалі. Часам смяяліся. І так усё добра было. Прыстройка, ацэнка... Дзень, два, тры... Акцёры барабаняць тэкст на памяць. Усё выдатна. Думаю, можна хутка-хутка паставіць спектакль і рушыць далей.

Аднойчы раніцай я прачнуўся, пайшоў у кветкавы магазін, што насупраць тэатра, і купіў там шмат зямлі. Прыйшоў на рэпетыцыю іываліў усё гэта на сцэну. Яшчэ нічога не было прыдумана. Проста выываліў, потым наліў вады. З'явіліся артысты. «Што тут такое?» — пытаюцца. А я кажу: «Вось што тут... Разувайцеся, пахадзіце па гразі». Ну, так ім страшна напачатку было... Але я і сам разуўся: «Вы ў дзяцінстве па гразі бегалі?» — «Бегалі»,— адказваюць. — «А піражкі з гразі рабілі?» — «Рабілі і ў магазін гулялі. Усё проста цудоўна было». Ну і пайшлі хадзіць. Напачатку вельмі керамзітныя каменьчыкі калоліся. Але ж далей — болей. Я ў Ягодзіна, які ролю Хлестакова іграе, пытаюся: «Ты можаш гразі набраць і выпацкаць сябе з галавы да ног?» — «А што мне? Без праблем!» — адказвае. Раз-раз і гатова. Ён незвычайны артыст, абсалютна на ўсё здатны. У мяне часта пытаюцца: «Дзе вы яго ўзялі?» Але ж ён сам прыйшоў, як толькі тэатр адкрыўся.

Нейкім чынам у «Рэвізоры» гразь зрабілася асновай спектакля. Да гэтага можна ставіцца як заўгодна. Нехта абураецца, што кепска, бруд. А я не падманваю сябе, не кажу, што паставіў геніяльны спектакль. Проста прыдумаў такі мастацкі свет, у якога свае законы. Не падабаецца — разварочвайся, ідзі дадому. Усё вельмі проста. Ды толькі кожны спектакль, які стаўлю, — гэта свядомая правакацыя. Важна вывесці чалавека з таго звыклага

На мяне часта наракаюць за ненарматыўную лексіку, за маргіналаў... Памятаю, калі 18 гадоў таму ўпершыню пачуў гэтае слова, пабег глядзець у слоўнік, што яно значыць. Тады ж я прыносіў свае апавяданні ў часопіс «Урал», дзе цяпер працую галоўным рэдактарам, і мне загадчык аддзела прозы казаў: «Выбачайце, Мікалай, але гэта ўзбочына жыцця». Але я дагэтуль не навучыўся пра бальшакі ды гасцінцы пісаць. Усё больш пра пакрыўджаных і зняважаных. І мне здаецца, гэта ў традыцыях рускай літаратуры.


«Пяшчота» Мікалая Каляды. «Каляда-тэатр».

стану, у якім ён знаходзіцца, выклікаць моцныя пачуцці. Радасць, захапленне або нянавісць, непрыманне.

«Рэвізора» мы ігралі ў Славакіі, у Польшчы, у Францыі, па ўсёй Расіі. І штораз спектакль успрымалі па-іншаму. Аднойчы нават сказалі: "Горад для вас закрыты на 500 гадоў". Было гэта ў Благавешчанску. Ігралі «Рэвізора» ў толькі што адрамантаваным будынку. На сцэне — белыя калоны. Дырэктрысе млосна зрабілася, калі кропелька гразі ад Хлестакова выпадкова трапіла на калону. Далей — болей. Пайшлі мыцца — забілася старая каналізацыя. Усё паплыло, усплыло. Збегліся журналісты. А назаўтра «Камсамольская праўда» напісала: «Каляда затапіў Благавешчанскі тэатр».

ПРА АРТЫСТАЎ

— Акцёрская прафесія штучная. Так не бывае, каб уся трупа сабралася геніяльная. Звычайна ёсць дзве-тры зоркі. А вакол іх ужо будуецца ўсё астатняе. У мяне шмат добрых акцёраў, але такіх, што Бог у цемечка пацалаваў, — адзінкі. Дар — тое, чаму навучыцца немагчыма, ён або ёсць, або няма. Пагутарыце з Алегам Ягодзіным за кулісамі... Я не чую, што ён кажа, увесь час перапытваю: «Га?» Маленькі, шчуплы, чарвяк нейкі... На артыста не падобны, пройдзеш міма — не звернеш увагі. Ды калі выходзіць на сцэну, ад яго вочы адвесці немагчыма. І відаць яго, і чуваць, і нават незаўважна, што амаль усе гукі западаюць. Вось бывае рэдкасць такая, уразлівая проста. Ён іграў Рамэо ў «Рамэо і Джульеце» — атрымаў «Залатую маску», іграў галоўную ролю ў «Курынай слепаце», у спектаклі «Сыдзі, сыдзі»... Чаго ён толькі не іграў... Яшчэ ў мяне ёсць Ірына Ярмолава — вялікая артыстка. Надзвычайная. Два метры ростам. Грандыёзна іграла Джульету. Рамэо — Ягодзіна на руках насіла. У склепе, калі яна яго як дзіця трымала, калыхала і песню нейкую спявала, зала камянела...

Увогуле, на артыстаў я часцей сваруся, чым хвалю іх. Трэба ж неяк выхоўваць. У трупе 33 чалавекі. Ёсць і так званая група рызыкі, людзі, якія выпіваюць, за імі таксама сачыць трэба.

У асноўным артысты па прыродзе сваёй — дурні набітыя. І гэта добра. Дзякаваць Богу, што яны такія і лішніх пытанняў не задаюць. Асабліва мае артысты. Таму што як толькі іх пахваліш, на рэпетыцыі пачынаецца «дзяржаўная дума». А чаму так, а чаму гэтак? Я адказваю наступным чынам: «Ідзі адсюль. Да пабачэння. Няхай прыйдзе той, хто не пытанні задаваць будзе, а выконваць мае патрабаванні: ідзі налева, ідзі направа». Акцёры на сцэне часцей за ўсё не бачаць далей за свой нос. Кожнаму важна, як ён апрануты, як стаіць, як на яго святло падае. Часцей за ўсё яны не мастакі. І гэта не кепска і не добра. Да гэтага трэба ставіцца наступным чынам: ёсць такое паняцце — дзейныя асобы і выканаўцы. Вось і выконвайце. Канфліктаваць з імі, спрачацца, даводзіць штосьці — бессэнсоўна і бескарысна. Часцей за ўсё артысты неадукаваныя. Яны нічога не чытаюць, глядзяць тэлевізар. Не ходзяць на спектаклі сваіх калег. Здрадзяць і прададуць. І гэта нармальна. Нікуды ад гэтага не схаваешся. Сёння ты для яго — мастацкі кіраўнік. А заўтра ролю не даў — падлюга і мярзотнік. Да гэтага ставіцца трэба спакойна. Сябраваць з імі, выпіваць, дапамагаць. І грошы даваць, і ролі. Сукенкі прыгожыя шыць. Толькі не дапускаць да творчасці. Паверце мне, старому тэатральнаму пацуку. Часцей за ўсё ў мастацтве яны нічога не разумеюць.

Я працаваў з вялікімі артыстамі. Ставіў спектаклі ў тэатры «Современник» з Ліяй Ахеджакавай, Аленай Якаўлевай, Валянцінам Гафтам. Не каменцірую ўсё гэта. Таму што Алена іграе вялікі рускі народ, і я нічога з гэтым зрабіць не магу. Бяссільны. Памятаю, на прэм'еры «Мы едзем, едзем, едзем у далёкія краі» за мной сядзелі 30 знакамітых маскоўскіх крытыкаў, якія прыйшлі мяне судзіць. А я глядзеў на сцэну і думаў: «Праваліся я ў пекла, гары я агнём...» Авангард Лявонцьеў гаворыць тэкст сваімі словамі, нясе лухту несусветную... У антракце іду да загадчыка літчасткі спытацца, што адбываецца. А ён кажа: «Баценька, Чэхава іграем сваімі словамі, а ўжо цябе і пагатоў».

Увогуле, мне здаецца, што прафесія гэта надзвычайная. Але я вельмі не люблю акцёрства напаказ. Калі людзі гучна размаўляюць і за кіламетр бачна: яны — артысты, мяне гэта моцна злуе. Калі на святах абавязкова спяваюць песні пра каробку грыму, пра сцэну, мяне гэта прыводзіць у шаленства. Бо прафесія — як і ўсе астатнія. Ты проста ўмееш нешта рабіць. Заплакаць, засмяяцца — калі ласка. Таму мы не істэрыкуем, не бяромся ўрачыста за рукі перад выхадам на сцэну. Я не люблю, калі пасля спектакля чалавек выходзіць за кулісы і яшчэ паўгадзіны плача. Трэба ж неяк кіраваць сваім апаратам! Акцёр лямантуе, плача на сцэне, далей мусіць пайсці, развярнуцца, трапіць пад прамень святла, а потым зноў рыдаць. Калі валодаеш сваім целам, гэта проста. Інакш атрымліваецца як у знакамітай тэатральнай байцы: актрыса папярэджвае партнёра — не прамаўляй сваіх слоў, пакуль я цябе тры разы кулачком не стукну. І вось яна рыдае, рыдае, рыдае, а кулачком стукнуць забылася...

ПРА РЭЖЫСУРУ І СУЧАСНЫ ТЭАТР

— Ёсць тэатры з калонамі, якія атрымліваюць вялікія датацыі, але мёртвыя-мёртвыя — да немагчымасці. У акцёраў там вялізныя зарплаты. Яны маюць ахоўныя нормы і выходзяць на сцэну 5-6 разоў у месяц. А ў мяне могуць чатыры спектаклі ў дзень іграць, і ніякіх ахоўных норм няма. І гэта добра. Артысты мусяць працаваць. Таму што ніхто на белым свеце не любіць працаваць так шмат, як яны. Усе астатнія спрабуюць ад сваіх абавязкаў ухіліцца, увільнуць, збегчы. А артысты моляць: выпусці на сцэну! І дзякуй Богу, што такія яны людзі.

Канешне, я не люблю мерцвячыну, якой пастаянна патыхае ад гэтых тэатраў з калонамі. Але ж куды ад гэтага падзецца? Там усё прыгожа, усё ажурна да неверагоднасці, а зала спіць або пакутуе ад суму. Крытыкі лямантуюць: маўляў, вось традыцыі, вось тэатр, які трэба ахоўваць. Ходзяць шэрагамі з ружжамі. Ды толькі ахоўваць няма чаго.

Зрэшты, публіка галасуе нагамі і рублём. Або ходзіць, або не ходзіць.

Рэжысёрам я стаў не ад добрага жыцця. У 1993 годзе мусіў адбыцца вялікі фестываль у Екацярынбургу. І вось адзін вядомы мэтр вырашыў паставіць маю п'есу «Амерыка Расіі падарыла параход». Выдатна, кажу. Простая п'еса на дваіх. Сустрэліся дзве адзіноты. Больш нічога. Рэжысёр зазначае: «Ты не разумееш. Я так зраблю, што будзе не адна, а сем актрыс. І кожная пакажа асобную грань гэтай гераіні». Я ўявіў сабе гэты жах, які мусіць адбыцца дзеля таго, каб сем артыстак атрымалі ролі на цэлы сезон. Уявіў, як усе сем будуць хадзіць па сцэне, штосьці рабіць, і пытаюся: «А можна, я гэта сам пастаўлю?» І думаю пра сябе: «Столькі гадоў у тэатры працую... Ну, выйдуць на сцэну, пачнуць проста прамаўляць тэкст. Ілбамі не будуць сутыкацца...» Атрымаўся такі спектакль цудоўны. На фестывалі прайшоў першым нумарам. Вось з таго часу я і пачаў ставіць спектаклі. Свае і чужыя.



«Рэвізор» Мікалая Гогаля. Алег Ягодзін (Хлестакоў). «Каляда- тэатр».

Многае раблю па інтуіцыі. І нічога не магу вырашаць загадзя. Магчыма таму, што ў тэатры я з пятнаццаці гадоў. Скончыў восем класаў і з вёскі прыехаў паступаць на акцёра ў Свярдлоўскае тэатральнае вучылішча. Потым паступова авалодаў усімі астатнімі сцэнічнымі прафесіямі. І таму для мяне быць у тэатры — тое самае, што дыхаць. Я ніколі не прыдумваю спектакль дома. Накшталт таго, як мне адзін мой знаёмы казаў: «Ты мне з трох да пяці не звані, я спектакль прыдумваю». Бог ты мой! Гэта як? Легчы на канапу і прыдумваць, хто куды ідзе? Так не бывае. Таму што ўсё нараджаецца спантанна, на рэпетыцыі. У мяне такі метад работы. Прыходжу абсалютна не падрыхтаваны і кажу: давайце зробім вось гэтак. І цягам рэпетыцыі ўсё само сабой нейкім чынам узнікае. Пры дапамозе акцёраў. Яны перад табой сядзяць, і ты штосьці з іх лепіш. Дарэчы, ненавіджу застольны перыяд. Памятаю, калі працаваў артыстам, застольныя рэпетыцыі былі абавязковымі. Паважныя рэжысёры сядзелі за доўгім сталом, пакрытым чырвоным аксамітам. І мы месяц на розныя галасы вымаўлялі нейкі тэкст. «А ты ідзі да ніжняга зместу...» Не ведаю, што гэта такое. Падманваеш рэжысёра нейкай фальшывай інтанацыяй і толькі пытаешся: правільна — няправільна?

ПРА СУЧАСНАГА ГЕРОЯ

— У мяне ёсць 6-7 п'ес, за якія мне не сорамна, якія сталі папулярнымі дзякуючы акцёрам: «Рагатка», «Персідскі бэз», «Карабель без дурняў», «Курыная слепата». Усё гэта вельмі простыя гісторыі, на якія адгукаюцца людзі. Калі гаварыць пра сучаснага героя, думаю, такі герой у мяне існуе. Гэта жанчына сарака–сарака пяці гадоў, у якой муж памёр, спіўся або сышоў да маладой. Дзеці выраслі, і яна жыве адна. Ужо немаладая, а кахання хочацца. Яшчэ жыць, любіць і быць карыснай хочацца. Я такіх кабецін рускіх няшчасных ведаю мільён і напісаў пра іх шмат п'ес. Бо, мне здаецца, гэтыя жанчыны выратоўваюць нас. Калі чалавеку хочацца жыць — гэта вельмі важна. Неяк я спытаўся пра адну старую: «Навошта яна лекі ўсе глытае ды глытае?..» А мне адказалі: «Дык вельмі ж добра. Значыць, яна жыць хоча». Таму што той, хто не хоча жыць, лекі не глытае. Ляжа — і ўсё. Яму больш нічога не трэба. Таму ўсё ж герой у мяне ёсць — кабета, якая ўратуе свет.

ПРА ДРАМАТУРГІЮ

— Любімы драматург — Аляксандр Вампілаў. Мая першая п'еса так і называлася — «Перайманне Вампілава». Вельмі любіў Аляксея Арбузава, Віктара Розава. З апошнім мне пашчасціла сустракацца, хадзіў да яго на семінары. І да ўсіх сённяшніх драматургаў стаўлюся з павагай.

Мы сябруем са Слапоўскім, з Угаравым. Яны свае п'есы пішуць, я свае. І барані Бог што-небудзь кепскае сказаць або надрукаваць пра сваіх калег. Гэта непрыстойна. Мы не павінны гэтым займацца. Няхай іншыя выказваюцца. Праз 20 гадоў будзе зразумела, чаго вартыя твае п'есы і п'есы іншых драматургаў.

Вось зусім нядаўна Яўген Грышкавец раптам напісаў, што Каляда і ягоная школа вельмі шкодныя для расійскага тэатра. Іх трэба закрыць, і яшчэ нешта падобнае... Я раззлаваўся і ў сваім ЖЖ адказаў: «Шаноўны, ты зарабляеш грошы — дык зарабляй. Сабаку еж, або каго ты там хочаш, калі ласка! Дазволь мне займацца тым, чым я займаюся. Месца хопіць усім».

Заўсёды кажу: «Драматург — гэта бацька, які аддае сваё дзіця ў дзіцячы дом. Аддае, а потым прыходзіць толькі на выпускны вечар. І стаіць перад ім хлопчык з квадратнай галавой. Усе кажуць: вось тваё дзіця. А ён разумее, што гэта ягоны сын, але не ведае, як яго выхоўвалі: палкай, ці што, па галаве білі? І ён можа толькі пагладзіць яго па квадратнай галаве, сказаць: так, маё дзіця, нікуды не дзенешся — маё».

Не прапусціце вясну!

Спадчына Сяргея Каткова

ТАЦЦЯНА ГАРАНСКАЯ



Імя Сяргея Пятровіча Каткова асацыіруецца найперш з яго педагагічнай дзейнасцю. І гэта зразумела, бо праз студыю малявання ў Палацы піянераў, якой кіраваў Каткоў некалькі гадоў да вайны, а потым ажно да 1971-га, прайшлі вельмі многія мінскія мастакі. Дададзім сюды гады яго выкладання ў Мінскім мастацкім вучылішчы імя Глебава і ў Рэспубліканскай школе-інтэрнаце па музыцы і выяўленчым мастацтве імя Ахрэмчыка. У 1966-м творца атрымаў званне заслужанага настаўніка Беларусі.

У БЕЛАРУСКІ САЮЗ МАСТАКОЎ Сяргей Каткоў уступіў у 1946 годзе і быў актыўным сябрам гэтай арганізацыі — уваходзіў у праўленне, узначальваў мастацкія саветы, дапамагаў наладжваць работу ў рэгіянальных аддзяленнях, працаваў на Мастацкім камбінаце. У мастацкіх выстаўках удзельнічаў з 1938 года.

І ўсё ж яго творчасць і пры жыцці, і пасля смерці заставалася нібы ў цені, пакуль не адбылося незвычайнае здарэнне: дачка і паслядоўніца Сяргея Пятровіча, мастачка Святлана Каткова распачала капітальны рамонт у бацькоўскім доме, які атрымала ў спадчыну, і выявіла на мансардным паверсе патаемны пакой, дзе захоўвалася значная колькасць жывапісных палотнаў бацькі.

Нечаканая знаходка не толькі ўзрадавала блізкіх Сяргея Пятровіча, яна напоўніла новым сэнсам іх жыцці: карціны вымагалі рэстаўрацыі, скручаныя палотны трэба было распрастаць і нацягнуць на падрамнікі, «апрануць» у рамы. Усю гэтую працу метадычна, з года ў год, не шкадуючы ні сіл, ні сродкаў, рабілі Святлана і Аляксандр, дачка і сын мастака. Да працы з энтузіязмам далучылася ўнучка Каткова мастачка Зоя Луцэвіч са сваёй сям'ёй. Не засталася ўбаку і любімая вучаніца Зоя Літвінава, якая менавіта з лёгкай рукі Сяргея Пятровіча вызначыла некалі свой уласны шлях у мастацтва (па сённяшні дзень сям'я Катковых — гэта і яе сям'я).

Дзякуючы іх намаганням творчасць мастака па-новаму адкрылася аматарам жывапісу. Святлана Каткова наладжвае з карцін Сяргея Пятровіча выстаўку за выстаўкай. Адна з іх з надзвычайным поспехам прайшла летась у Полацкай карціннай галерэі. У 2009 годзе выстаўкі жывапісу мастака экспанаваліся ў сталічнай галерэі «ДМ» Фальварка «Добрыя мыслі» і ў Мастацкім музеі ў Віцебску. А ў студзені 2010 года ў выставачнай зале Нацыянальнага гістарычнага музея ў Мінску адкрылася экспазіцыя твораў Сяргея Пятровіча Каткова «Пейзаж, які ўсміхаецца».

Думаецца, падставай для назвы выстаўкі стала энергія вялікай дабрыні яе аўтара, якая і сфарміравала ўзнёслы, урачысты тонус яго мастацтва, прасветленасць і прамяністасць колераў.

Нельга сказаць, што дагэтуль жывапіс Каткова быў малавядомы — мастак удзельнічаў у многіх рэспубліканскіх мастацкіх выстаўках. Але хоць мова яго мастацтва і мела датычнасць да «суровага стылю» (а значыць, ёй не бракавала памкненняў аўтара да ахопу значных тэмаў і манументальнасці іх вырашэння — карціны «Будаўніцтва дамбы» (1960), «Зіма. Даўгінаўскі тракт» (1961), «Сказ аб Бярэзіне» (1970), «На Прыпяці» (1973), «Палескія волаты» (1975) і іншыя), можна ўпэўнена сцвярджаць, што самыя ўдалыя карціны мастака — тыя, дзе болей камернасці, жывога чалавечага пачуцця, адыходу ад індустрыяльнай тэматыкі.

Найлепш раскрываюць індывідуальнасць мастака карціны «Стажкі» (1950), «Вячэрні матыў» (1954), «Вечар у Лагойску» (1957), «Расквітнела чаромха» (1970), «Восень. Сланечнікі» (1970) — творы, напісанне якіх патрабавала ўдумлівага заглыблення ў асэнсаванне станаў прыроды, у яе з'явы і «формулы». А гэткая праца не прадугледжвае пафасу. Значыць, і на выстаўцы такую камерную працу не заўжды прыкмеціш у шэрагу манументальных як па памеры палатна і падачы сюжэта, так і па гучнасці колераў карцін. Менавіта гэткімі прыкметамі вызначаліся жывапісныя творы 1960–70-х гадоў, побач з якімі Сяргей Пятровіч выстаўляў свае пейзажы.

Гэта не значыць, што пранікнёнасць, адметнае хараство яго жывапісу засталіся незаўважанымі. Жывапісныя палотны мастака набыты Нацыянальным мастацкім музеем Беларусі, Мастацкім фондам Беларускага саюза мастакоў, Міністэрствам культуры Расіі і іншымі музейнымі ўстановамі, увайшлі ў энцыклапедыі і падручнікі па беларускім мастацтве. Застаецца шкадаваць толькі пра тое, што жывапіс Каткова, яго талент у свой час не здолелі раскрыцца грамадству ў поўнай меры, бо не зусім адпавядалі мастацкім



Вячэрні матыў. Алей. 1954.

тэндэнцыям савецкай рэчаіснасці, «выпадалі з абоймы» напорыстага, бескампраміснага мастацтва сваёй увагаю да інтымнага харастваа прыроды і рэчаў у ёй. Мабыць, усведамленне гэтага і падштурхнула Каткова замураваць большую частку сваіх твораў у патаемным месцы — без спадзеву на іх належнае разуменне і справядлівую ацэнку.

Распазнаць талент, патэнцыял жывапісца на цяперашніх персанальных выставах Сяргея Каткова дазваляе кантэкст, які ўтвараюць яго карціны. Кожная з іх дапаўняе наступныя і папярэднія, што выбудоўвае ланцужок гармоніі гучання ліній, фарбаў, сюжэтаў, настрояў, эмоцый. Хочацца верыць, што досвед і культура сённяшняга гледача дазволяць яму дастаткова глыбока асэнсаваць той важкі ўнёсак у айчыннае выяўленчае мастацтва, які зрабіў гэты неардынарны творца. Нельга пакінуць без увагі і тыя намаганні, якія прыкладаюць нашчадкі мастака, яго вучні і сябры, каб раскрыць грамадству найвышэйшы прафесійны ўзровень мастацтва гэтай адметнай, унікальнай асобы.

Жывапіс Каткова, яго талент не здолелі раскрыцца грамадству ў поўнай меры, бо не зусім адпавядалі мастацкім тэндэнцыям савецкай рэчаіснасці, «выпадалі з абоймы» напорыстага, бескампраміснага мастацтва сваёй увагаю да інтымнага хараства прыроды і рэчаў у ёй.

Мабыць, тут дарэчы будзе сказаць, што Сяргей Пятровіч атрымаў класічную мастацкую адукацыю, якую «адпрацаваў» усёй сваёй творчасцю не толькі як жывапісец, але і як графік, а таксама як фотамастак. Яго таленты здолелі раскрыцца і знайсці сабе прымяненне нават у часы вайны, калі Каткоў «...знаходзячыся на фронце, паміж жыццём і смерцю, заставаўся мастаком, творчай асобай. Ён выкарыстоўваў любы момант, каб запісаць свае ваенныя ўражанні, зрабіць малюнкі. Сярод хаосу і жахаў вайны ён не страціў здольнасці бачыць прыгажосць прыроды, адчуваць радасць і натхненне. Бацька, дарэчы, захапляўся фатаграфіяй, многа здымаў, рабіў замалёўкі пасляваеннай сталіцы» (з успамінаў дачкі Святланы Катковай). У гады вайны Сяргей Пятровіч прайшоў шлях ад Масквы да Кёнігсберга ў радах 5-ай арміі 3-га Беларускага фронту, сумяшчаючы абавязкі салдата з функцыямі мастака-агітатара і фотакарэспандэнта.


Поўдзень. Алей. 1969.

Каткоў не толькі сам спяшаўся задакументаваць як у малюнках, так і ў фатаграфіях паваенны Мінск. На гэтую задачу ён нацэльваў і сваіх вучняў. Распавядае адзін з іх — Анатоль Налівыаеў, аўтар серыі ўнікальных па гістарычнай значнасці карцін пра пасляваенную сталіцу: «Каткоў накіроўваў вучня ў розныя куткі — ён цаніў, як мастак-пачатковец фіксуе архітэктурныя аб’екты. Пра імпазантны дом ля галоўнага будынка Міністэрства ўнутраных спраў ён так і сказаў: “Ідзі і малюй, гэтага дома можа хутка не быць!”»

Адкрыццё выстаўкі Сяргея Пятровіча «Пейзаж, які ўсміхаецца» было надзвычай шматлюдным. Панавала атмасфера агульнай узрушанасці і ўспамінаў.

Вучаніца Каткова Зоя Літвінава высока ацэньвае ўклад мастака і педагога ў фарміраванне мастацкай культуры Беларусі другой паловы XX стагоддзя. Яна стараецца не прапускаць ніводнай выстаўкі і імпрэзы памяці настаўніка.

Думаецца, Сяргей Пятровіч ганарыўся б дасягненнямі сваёй выхаванкі. Як мастак Літвінава пачала рэалізоўвацца яшчэ ў 1960-я гады. Сярод яе буйных ранніх прац — манументальныя роспісы ў сааўтарстве са Святланай Катковай у кінатэатры «Вільнюс» і ў Палацы культуры чыгуначнікаў у Мінску. У 1970–80-я гады айчыннае мастацтвазнаўства ўжо прылічыла Зою Літвінаву да класікаў выяўленчага мастацтва Беларусі XX стагоддзя. Яе творчасць атрымала высокую ацэнку і за межамі нашай краіны.

Прадаўжальнікам педагагічнай справы свайго першага настаўніка малявання ў поўным сэнсе стаў Васіль Сумараў, які нібы пераняў у яго эстафету. Сумараў успамінае пра ўнікальную педагагічную методыку Каткова: у пасляваенныя гады Сяргей Пятровіч падбіраў па задворках напаўразбуранага горада беспрытульнікаў і незанятую дзятву і прыводзіў іх у Палац піянераў. Дзякуючы Каткову многія з падлеткаў знайшлі добрых сяброў у мастацкім калектыве і дарадцу ў асобе кіраўніка студыі, а значыць — не прапалі ў цяжкія


Квітненне. Алей. 1969.


Стажкі. Алей. 1950.



Расквітнела чаромха. Алей. 1970.

часы. Сярод першых выхаванцаў Сяргея Пятровіча былі цяпер высока ўганараваныя ў нашай краіне мастакі Уладзімір Стальмашонак, Май Данцыг, Нэлі Шчасная, Уладзімір Тоўсцік, Эдуард Агуновіч і шмат іншых.

Вучань Сяргея Каткова архітэктар Леанід Левін — аўтар шэрагу славутых мемарыялаў, сярод якіх «Хатынь», «Прарыў», «Праклён фашызму», — таксама выступаў на вернісажы. Размова ішла пра актуальнасць стварэння музея Каткова, дзе маглі б разам экспанавацца і творы мастака, і малюнкі яго вучняў.

Пра музей дзіцячага малюнка Каткоў марыў усё жыццё. Ён патраціў шмат сіл на распрацоўку яго канцэпцыі. Але здзейсніць задуманае не ўдалося. Цяпер пра рэалізацыю мары настаўніка клапоцяцца яго вучні і нашчадкі. І сёння для гэтага ёсць шчаслівая магчымасць. Нядаўна ў пасёлку Чырвоны Бераг Жлобінскага раёна быў узведзены мемарыял дзецям вайны, аўтар якога Леанід Левін. Да працы над праектам архітэктар прыцягнуў мастачку Святлану Каткову, якая з'яўляецца не толькі адным з выдатных беларускіх манументалістаў, але, як і сам Левін, вучаніцай Сяргея Пятровіча Каткова. Мастацкая канцэпцыя мемарыяла ў адной са сваіх частак прадугледжвала прастору з мальбертамі, на якіх сімвалічна пададзены дзіцячыя малюнкі — сціплыя мары пра шчасце і прыгажосць. Матэрыялам для яе ўвасаблення паслужылі малюнкі выхаванцаў Каткова, сабраныя ім і захаваныя яго нашчадкамі.

Праект атрымаў высокую ацэнку і станоўчыя водгукі. Лагічна было б побач з узведзеным мемарыялам, у суседнім незанятым памяшканні фальварка зрабіць той Музей дзіцячага малюнка, пра які мроіў Сяргей Пятровіч. Ён цудоўна дапоўніць ідэю канцэпцыі мемарыяла — перамогі святла над цемрай — і стане рэалізацыяй мары выдатнага педагога.

У інтэрнэце, набраўшы прозвішча і імя Сяргея Пятровіча Каткова, сустракаеш вельмі шмат успамінаў пра яго, прычым творцаў самых розных пакаленняў. Што цікава, многія разважаюць пра нейкі фантастычны, зададзены выкладчыкам імпульс, устаноўку на мастацтва. Вось, да прыкладу, нататкі пісьменніка Адама Глобуса: «Настаўнік-мастак Сяргей Каткоў аднойчы сабраў нас, навучэнцаў студыі, і сказаў: "Не прапусціце вясны. Гэта вельмі важна — не прапусціце вясны". У ягоных словах была мудрасць будысцкага настаўніка, толькі гэта я зразумеў праз трыццаць гадоў».

Мне здаецца, усе тыя, хто вучыўся ў Сяргея Пятровіча Каткова, хто ў той ці іншай ступені лічыць сябе яго пераемнікам або проста цэніць яго уклад у беларускае мастацтва, павінны абавязкова прыкласці намаганні, каб Музей яго памяці, Музей дзіцячага малюнка быў на нашай зямлі. Іначай нешта сутнаснае будзе сцёрта з нашай свядомасці.

«Шчыра адданы і ўдзячны...»

З ліставання Браніслава Эпімах-Шыпілы і Язэпа Драздовіча 1917–1929 гадоў

ЮРАСЬ МАЛАШ

Мовазнаўца, фалькларыст, выдавец Браніслаў Эпімах-Шыпіла і мастак Язэп Драздовіч — два волаты беларускай культуры. Іх лёсы вельмі падобныя, бо і той і другі самаахвярна служылі Радзіме, абодва зведалі шмат пакутаў пры жыцці і працяглае забыццё пасля скону. Творчая спадчына Язэпа Драздовіча доўгі час ігнаравалася. Шырока вядомым імя мастака стала толькі ў 1984 годзе дзякуючы даследчыку Арсеню Лісу. А Эпімах-Шыпіла пры канцы 1920-х быў высланы за межы БССР. Смерць напаткала яго ў Ленінградзе. Вучоны памёр у галечы.

Магчыма, упершыню дзве гэтыя асобы спаткаліся ў Пецярбургу ў 1912 годзе: на кватэры прафесара Браніслава Эпімах-Шыпілы (4-я лінія Васільеўскага вострава) штосуботу ладзіліся сустрэчы беларускай студэнцкай моладзі. Вось як пра гэта ўспамінае актрыса, першая выканаўца ролі Паўлінкі Паўліна Мядзёлка ў кнізе «Сцяжынкамі жыцця»: «Нас прыветна вітаў сам прафесар — сівенькі, невялічкага росту, тоўсценькі, кругленькі, з выпуклымі сінімі вачыма на такім жа круглым румянашчокім твары. Мы размяшчаліся ў зале з мяккай мэбляй, абабітай чырвоным плюшам. Справа ад круглага стала — піяніна, на сценах карціны з беларускімі краявідамі.

Апрача студэнцкай моладзі тут можна было спаткаць дзеячаў беларускай культуры: рухавага, са светлай барадкай жывапісца Язэпа Драздовіча, высокага, з шапкай сівых валасоў, па-дзіцячаму наіўнага збіральніка беларускіх песень Антона Грыневіча...»

Невядома, пры якіх умовах і дзе пазнаёміліся Эпімах-Шыпіла і Драздовіч. Прыведзеныя вышэй словы Мядзёлкі — першая згадка пра іх сустрэчу. Драздовіч тады плённа супрацоўнічаў з газетай «Наша Ніва», добра ведаў яе рэдакцыю, бо падчас вучобы ў мастацкай школе жыў у Вільні (у 1906 — 1910 гадах), удзельнічаў у афармленні «Беларускага календара» на 1910 год, пазней аздобіў малюнкам вокладку кнігі Канстанцыі Буйло «Курганная кветка» (1914). У 1912 годзе Драздовіч вучыўся на фельчара ў горадзе Саратаве і пэўна меў магчымасць дабрацца да Пецярбурга.

Першы адшуканы ліст Эпімах-Шыпілы да Драздовіча пазначаны 14-м чэрвеня 1917 года. У гэтым лісце (дасланым з фальварка Залессе ў фальварак Красоўшчына) прафесар паведамляе, што ён прыехаў у Залессе на адпачынак, і просіць Драздовіча, каб «пан чыркнуў яму пару слоў» на гэты адрас. Невядома, ці напісаў тады Драздовіч ліст Эпімах-Шыпілу, але ў другім вядомым лісце (ад 21 чэрвеня 1928 года) апошні зазначае, што «праз 12 цяжка пражытых гадоў усё сільна змянілася, і я на спатканні ніколі не пазнаў бы пана, як роўна і пан мяне...»

Як вынікае з пачатага праз 12 гадоў ліставання, Драздовіч даслаў Эпімах-Шыпілу сваю фотакартку з Наваградскай беларускай гімназіі, дзе ён выкладаў маляванне з 1927-га па 1930 год. Калі ад 1928 года адняць 12, то атрымліваецца 1916 год. Пра гэты момант сустрэчы паведамляе сам Драздовіч у сваім «Дзённіку» за 1938 год. У Петраградзе на кватэры Эпімах-Шыпілы абмяркоўвалі новую газету «Homan», якая выходзіла ў Вільні ў 1916-м: «А глядзіце, хто рэдактарам», — з гэтымі словамі стары прафесар звярнуўся да прысутных гасцей — Язэпа Драздовіча і Антона Грыневіча...

17 лістоў Эпімах-Шыпілы да Язэпа Драздовіча, адна фотакартка Эпімах-Шыпілы з дароўным надпісам Драздовічу, а таксама адзін ліст апошняга да Эпімах-Шыпілы, які, магчыма, не былі адпраўлены, захоўваюцца ў аддзеле рэдкай кнігі Цэнтральнай навуковай бібліятэкі імя Якуба Коласа АН Беларусі (фонд №2). Верагодна, што гэта самае вялікае па колькасці дакументаў ліставанне Эпімах-Шыпілы са сваімі карэспандэнтамі.

Безумоўна, кожны з гэтых лістоў мае свае адметнасці. Але лучыць іх незвычайная шчырасць пачуццяў, адкрытасць, праўдзівасць нават у жыццёвых дробязях. Сапраўды, калі не ведаеш, хто гэтыя людзі, то можа скласціся ўражанне, што яны вельмі блізкія сябры, якія разам выхоўваліся ці вучыліся, што паміж імі няма амаль трыццацігадовай розніцы ва ўзросце і розніцы ў сацыяльным становішчы. Пры канцы 1920-х гадоў Браніслаў Эпімах-Шыпіла — прафесар, дырэктар Слоўнікавай камісіі Інстытута беларускай культуры (пасля — Акадэміі навук БССР), а Язэп Драздовіч — настаўнік малявання Беларускай гімназіі ў Наваградку, які ў той час належаў Польшчы.

Менавіта з ліста Драздовіча да Эпімах-Шыпілы становіцца вядомым, што летам 1926 года мастак быў камандзіраваны Віленскім навуковым таварыствам на Піншчыну дзеля збору матэрыялу для этнаграфічнага слоўніка. Падчас вандроўкі Драздовіч на працягу месяца зрабіў звыш сотні малюнкаў («вагай каля пуду», як адзначаў ён сам) з выявамі драўляных хат і званіц, сакральных крыжоў, капліц, цэркваў, прылад пра-



Язэп Драздовіч. 1917.



Браніслаў Эпімах-Шыпіла. 1910-я.

цы і побыту, нацыянальных касцюмаў пінчукоў, краявідаў; запісаў звыш трыццаці песняў, шмат прыказак, мясцовых дыялектных слоў і выказванняў для беларускага лінгвістычнага слоўніка. Сёння гэтую калекцыю можна назваць «залатым фондам» з гісторыі культуры 1920-х гадоў, большасць яе захоўваецца ў Нацыянальным гістарычным музеі Беларусі. Частка гэтых малюнкаў была адаслана Драздовічам у Інстытут беларускай культуры.

Напрыканцы 1920-х Драздовіч цесна супрацоўнічае з навуковымі ўстановамі Менска і дасылае ў Інбелкульт АН БССР вялікую колькасць сваіх малюнкаў (альбомаў) з выявамі ўзораў беларускай драўлянай архітэктуры, навагрудскімі краявідамі, фальклорнымі запісамі.

«Кахане і паважаны Язэпе Нарцызавічу! Сёння атрымаў я Вашу пісульку і 2 альбомы рысункаў — 1 у пяць, а 2 — у дзесяць абразкоў — усё гэта для Камісіі гісторыі беларускай драўлянай архітэктуры пры Этнаграфічнай катэдры Беларускай Акадэміі Навук, і адзін цудоўны рысунак руін Навагрудскага замка асабіста для мяне, за што вельмі і вельмі шчыры Вам дзякуй» (16 красавіка 1929 года). Безумоўна, з гэтага ліста бачна, з якой цеплынёй адносіўся прафесар да твораў Драздовіча, як шанаваў ягоныя малюнкі.

Усе свае альбомы, малюнкі Драздовіч дасылаў у Менск на імя Эпімах-Шыпілы, а прафесар перадаваў іх нязменнаму сакратару Акадэміі Вацлаву Ластоўскаму. Акрамя малюнкаў Драздовіч адправіў і сваю кнігу «Вялікая шышка», аб якой прафесар прасіў яго, прыслаў з Наваградка «Беларускі каляндар на 1929 год». У сваю чаргу прафесар бандэролямі дасылаў Драздовічу ў Навагрудак беларускія кнігі і навуковыя выданні («У палескай глушы» Якуба Коласа, 1-ы том «Нарысаў з гісторыі беларускага мастацтва» Міколы Шчакаціхіна).

Перапіска паміж Эпімах-Шыпілам і Драздовічам узнаўляе імёны такіх вядомых дзеячаў, як Вацлаў Ластоўскі, Мікола Шчакаціхін, Цішка Гартны, Алесь Шлюбскі. Таму фрагменты гэтага ліставання, якія мы прапануем чытачу, могуць уяўляць цікавасць для самых розных даследчыкаў гісторыі беларускай культуры 1910 — 1930-х гадоў.

ЛІСТЫ БРАНІСЛАВА ЭПІМАХ-ШЫПІЛЫ ДА ЯЗЭПА ДРАЗДОВІЧА

Менск, 21 чэрвеня 1928.

Вельмі паважаны і дарагі мастачэ, пане Юзэфе!

Неспазнана абрадавалі Вы мяне сваім лістом і фатаграфіяй, за што бязмежна дзякую Вам і прашу прабачыць, што не змог зараз жа адпісаць Вам. Праз 12 цяжка пражытых гадоў усё сільна змянілася, і я на спатканні ніколі не пазнаў бы пана, як роўна і пан мяне. Па пераездзе сваім у Менск я чуў ад пана, што захапляўся прысланымі ў Інбелькульт яго рысункамі, каторыя пляменнік мой сканаваў для мяне і за каторыя назначана была Інбелькультам прэмія. Ці атрымаў пан яе? Але дагэтуль не ведаў, дзе пан. З сваёй стараны пасылаю пану хоць марную, знятую два гады таму назад фатаграфію, якая аказалася ў мяне пад рукой. Можа вам пажадана якія небудзь кніжкі, то я з прыемнасцю пашлю пану.

Заўтра выязджаю з Менску ў двухмесячны адпачынак на вёску ў Полаччыну, вёска Ветрына, фальварак Залессе. Калі будзеце ласкавы і захочаце чыркнуць мне слаўцо, што вельмі прыемна будзе.

Крэпка сціскаючы Вашу руку, застаюся з пашанай адданы Вам.

P.S. Галава Вашай Гарыславы стаіць у залі пасяджэнняў Інбелькульта.

Менск, 6-га верасня 1928 года.

Шаноўны і каханы пане Язэпе!

Вот ужо тры з гакам тыдні, як я вярнуўся ў Менск з летніка, каторы сёлета быў для мяне вельмі паганым, аб чым ніжэй. Заўчора выслаў я пану заказной бандэроляй 2 кніжкі Якуба Коласа: «У палескай глушы», каторыя пэўна вядомы Вам, бо першы раз выйшла ў Вільні, і працяг гэтай аповесці: «У глыбі Палесся». Аповесць гэта, ці скарэй раман, павінна быць вельмі цікава для Вас, каторы таксама быў, як відаць з Яго рысункаў, у Палессі...

...Кніжачку «Вялікая шышка» я калісьці ў 1925 годзе чытаў у дзяржаўнай бібліятэцы. Толькі не ведаў, што гэта Ваш твор. Хацелася б мець яе. Але тут нідзе не дастаць... Можа ў Вас знойдзецца?

Затым сціскаючы нарэшце Вашу руку і жадаючы Вам ад усяго сэрца што ёсць лепшага, астаючыся з паважаннем.

«Моцна цешуся, што хоць адна з маіх скульптур не загінула марна і ўпрыгожвае сабою куток адной з нашых культурных устаноў. Скульптурай цяпер я не займаюся, бо вандроўна-жабрацкі стан жыцця майго на гэта не дазваляе».


Язэп Драздовіч. Гарадзец. Туш, пяро. 1920.


Язэп Драздовіч. Смерць брата Гераніма. Туш, пяро. 1925.


Язэп Драздовіч. Царква ў Пінкавічах (Піншчына). Туш, пяро, аловак. 1926.

23 лістапада 1928.
Вельмі паважаны і дарагі Язэп Нарцызавіч!
Ліст Ваш з пекнымі рысункамі Вашымі старасветчыны — гарадзішча і руінаў замку ў Навагрудку я атрымаў, шчыры дзякуй. Зробленая два гады таму Пастанова Слоўнікавай Камісіі аб узнагародзе вас за вашыя рысункі 75 руб. і нявыкананая ў свой час страціла цяпер моц сваю. На прошлым тыдні адбылося паседжанне Камісіі, на каторым адноўлена рашэнне Пастановы аб высылцы Вам грошай. Не ведаю толькі, як удасца казначэю зрабіць гэта, бо з перасылкай за граніцу грошы ідуць у нас цяжка.
Затым цісну Вашу руку і цалуючы Вас, астаюся шчыра адданым і ўдзячным. Ваш Б.Э.-Шыпіла.

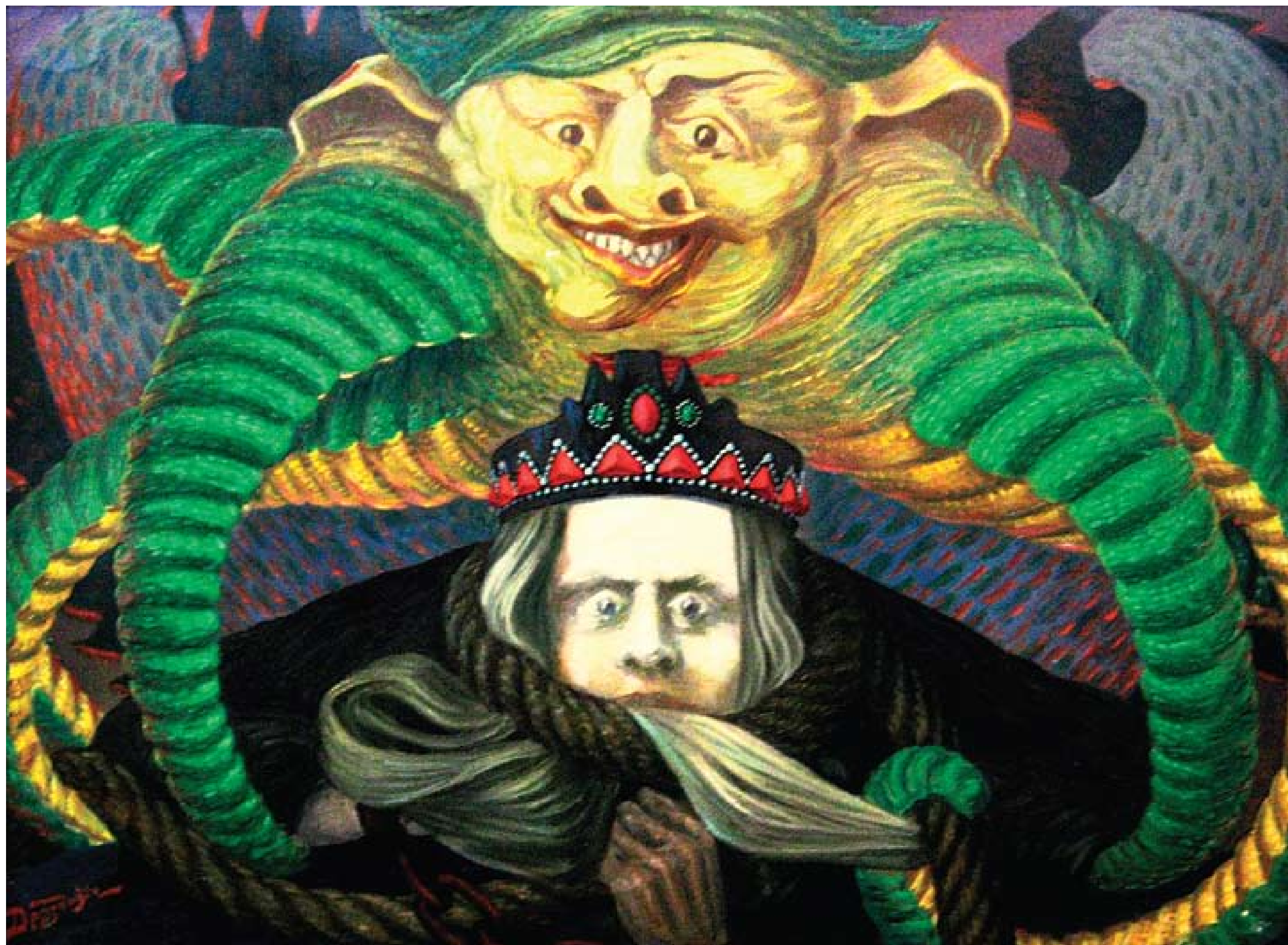
19.12.1928.
Атрымаў ад Вас Каляндар на 1929 год, шчыры дзякуй. Мне дужа хацелася мець гэты каляндар, але ж Вы яснавідзец згадалі мае пажаданні. Вам выслалі прэмію 75 руб. Ці атрымалі вы яе? Учора ў доме працаўнікоў асветы, пачынаючы з 8 гадзін вечару, адбылося ўрачыстае паседжанне для ўшанавання Цішкі Гартнага (З.Жылуновіча) з прычыны 20-ці гадовага юбілею яго літаратурнай, грамадска-палітычнай дзейнасці. Ваш Б.Э.-Шыпіла.

19.02.1929.
Кахане і паважаны Дзядзька! Сёння атрымаў я ад Вас 12 паштовак-пісулек з відамі Навагрудка. Шчыра дзякуй Вам за іх. Прыемна паглядзець і гледзячы мысленна перанесціся туды і пахадзіць па Навагрудку. Зайшоў бы і да Вас, але Вы не ласкавы былі абазначыць на іх гімназіі і сваёй кватэры. Яна мусіць на Рынкавым пляцу, але не ведаю, у якім доме і куды зайсці.
Шкада, што фатаграфічныя карткі без подпісу і не вядома, што яны абазначаюць. Карткі з нямецкімі подпісамі зроблены, відаць, немцамі ў час акупацыі імі Навагрудка. Напішыце, ці атрымалі вы грошы, калі, якія і колькі.
З пашанай і ўдзячнасцю адданы Б.Э.Шыпіла.

12.03.1929 у аўторак, хоць правідлівей было б назваць яго снегавіком.
Паважаны і дарагі Язэп Драздовіч! Учора атрымаў я прысланы Вамі альбом беларускіх драўляных будоўляў. Прызначаны, мусі быць, неадменнаму Сакратару Акадэміі акадэміку Ластоўскаму, каторы Вас прасіў аб гэтым, і катораму я і перадаў яго для навуковых доследаў над гэтымі будоўлямі. Альбом ваш мае тыя недахопы, што ў ім не паказаны мясцовасці, у якіх зроблены гэты пекныя Вашы зарысоўкі, а гэта абавязкова неабходна для даследчыка. Можа вы лістоўна дашлеце гэтыя патрэбныя весткі: назва мясцовасці, вёскі, сялібы, засценку, дзе знаходзяцца гэтыя будоўлі, і назвы саміх будынкаў і іх прызначэнне.
Неўзабаве, можа, пазаўтра, вышлю Вам «Нарысы з гісторыі Беларускага мастацтва — Мікалай Шчакаціхін, том першы», у якім Вы знойдзеце апісанне і руін Навагрудскага замку. За тым сардэчна цісну Вашу руку і астаюся з пашанай адданы. Бр. Эпімах Шыпіла.
P.S. Ці ў Навагрудку выходзіць які-небудзь часопіс? Ці не?

16 красавіка 1929, Менск.
Кахане і паважаны Язэпе Нарцызавічу!
Сёння атрымаў я Вашу пісульку і 2 альбомы рысункаў:1 у пяць, а 2 — у дзесяць абразкоў — усё гэта для Камісіі гісторыі беларускай драўлянай архітэктуры пры Этнаграфічнай катэдры Беларускай Акадэміі Навук, і адзін цудоўны рысунак руін Навагрудскага замка асабіста для мяне, за што вельмі і вельмі шчыры Вам дзякуй. Прысланае я перадам па прызначэнні, як гэта рабіў і раней. Што да Вашага тлумачэння адносна слова **атрымаць**, якое вы пішыце **адтрымаць**, хочучы гэтым паказаць паміж імі розніцу, то Вы занадта філязоўствуеце і хочаце навязаць мне тое, чаго няма. З глыбокай адданасцю.
Р.С. У нас усё яшчэ зіма, вясны і духу не чуваць.

11.? 1929.
Высокапаважаны Язэп Нарцызавіч!



Язэп Драздовіч. Дух зла. Алей. 1927.

Даўно ўдзячны за ліст і за альбом, які атрымаў, з якога, з Вашага дазволу, выбраў сабе тры рысункі. Рэшту перадам Ластоўскаму, як ён вернецца з адпачынку. Зараз у нас усе раз'ехаліся. Сёння і я выязджаю на месяц для новай працы ў Ленінград. Жонка на гэтых днях дашле Вам маю апошнюю кнігу па беларускай этнаграфіі. Даведаўся, што за ранейшыя рысункі Акадэмія пастанавіла выдзеліць Вам 100 руб. Думаю, што хутка атрымаеце. Дужа дзякуй. Б.Э.-Шыпіла.

Каханы і дарагі Зямлячэ! (14.6.1929)

Пасылаючы Вам свае прывітанні, прашу не адмовіць спаўнення выкладзенай просьбы майго калегі Алеся Шлюбскага (просьба даслаць этнаграфічны малюнак у альбом аўтографаў)... Апроч таго, прашу ў Вас, каханы Дзядзечка, нарысаваць мне мой «ex libris», паводле далучанай тут пячаткі, зробленай мне калісь у Пецярбургу, каторы ўжо знасіўся і трэба будзе зрабіць новы. Крэпка сціскаючы Вашу руку, астаюся адданы Вам Бр.Эпімах-Шыпіла.

ЛІСТ ЯЗЭПА ДРАЗДОВІЧА ДА БРАНІСЛАВА ЭПІМАХ-ШЫПІЛЫ АД 1 ЛІПЕНЯ 1928 З НАВАГРАДКА

Шчыра паважаны Браніслаў Ігнатавіч!

Віншую Вас з адпачынкам на лоне прыроды і з пачаткам сапраўднага лета.

Шчыра Вам дзякуй ад чыстага сэрца за картачку і добрыя весткі, якія ўсхвалявалі мяне, прымуштрованага, вымучанага жыццём адзінотніка. Вестка аб тым, што мне прысуджана Інстытутам (*беларускай культуры.* — Ю.М.) прэмія, — усцешыла не толькі мяне самаго, але нават і маіх бліжэйшых прыязнейшых калегаў, — як нейкая радасная неспадзеўка. Бо і неспадзеўка. Аб тым, што рысункі мае лікам каля двухсот з палавінай сабраны ў альбом і змешчаны ў Б. (*еларускі.* — Ю.М.) этнаграфічны музей, я даведаўся яшчэ аж у мінуўшым годзе праз «pracy ad Wilenski» (№7-9), з украінскай прэсы, з успамінаў старшыні «Просьвіты» д-ра Свенціцкага, але аб гэтым, што за іх прысуджана мне нейкая прэмія, я яшчэ першы раз чую і мяне вельмі цікавіць: «Што за прэмія? Каторая і якая? І ці змагу я яе ў хуткім часе адтрымаць?»

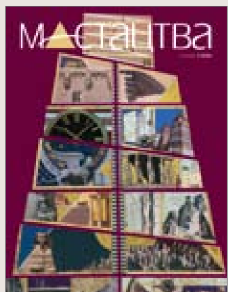
Ці не былі б ласкавы, Браніслаў Ігнатавіч, прычыніцца да гэтай справы і мяне аб гэтым паінфармаваць? Калі ласка...

Апроч гэтае працы я маю яшчэ тры мастацкія выстаўкі ў мінулым годзе (у Вільні, у Радашковічах, у Навагрудку) і яшчэ ў дадатак больш сотні рысункаў-графікі вялікага фармату, сшытых у дзесяць альбомаў (вагай каля пуду) — характарызуючых сабою балотны край — Піншчыну і Пінскае Палессе: краявіды, забыткі (архітэктура капліц і розных будынкаў, вопратка народная і тыпы жыхароў Палесся).

Маю і яшчэ адну досыць цэнную рэч, з каторай я здыму копію, бо думаю здаць у музей — гэта (*закрэслена слова — рэпрадукцыя*) устанаўленне ліку Францішка Скарыны (партрэт у 1 і з адной чацвёртай натуры) маляваны алейнымі фарбамі, з тэндэнцыямі на старасветчыну.

Моцна цешуся, што хоць адна з маіх скульптур не загінула марна і ўпрыгожвае сабою куток адной з нашых культурных устаноў. Скульптурай цяпер я не займаюся, бо вандроўна-жабрацкі стан жыцця майго на гэта не дазваляе.

З найглыбейшаю пашанаю і пажаданнямі ўсяго найлепшага Язэп Нарцызаў Драздовіч.



The March issue of *Mastactva* starts with the materials of the round-table discussion at the editorial office of the activities of the Belarusian Academic Music Theatre. The participants of the discussion aired various, at times diametrically opposed views on the Theatre's productions and general tendencies of its development. The round-table discussion was conducted by **Tattsiana Mushynskaya** (*Academic — In Essence Or By Name?*, p.2).

Brief but concentrated stories about the latest noticeable events in Belarus's cultural life are offered by **Liudmila Gramyka** (review of the most important parts played by Genadz Awsiannikaw, the famous actor of the Kupala Theatre, who marked his 70th birthday anniversary not long ago, p.10; premiere in the Magiliow Regional Theatre of the performance *Zhanna's Other Death* staged by the director Andrey Guziy after Stefan Tsanev's play, p.20), **Alena Kavalenka** (4th International Vital Tsvirka Landscape Festival, p.12; ...*With Love From New York*, exhibition of the artist Tamara Savinich at the «LaSandr-Art» Gallery, p.18; *City of Women* multimedia project at the Culture University Gallery, p.22), **Liubow Gawryliuk** (Pavel Valyntsevich's unique photo archive depicting the life of a Belarusian family from 1900 to 1925, p.14), **Katsiaryna Yaromina** (artistic sketch of the ballet dancer Anton Krawchanka, a soloist of the National Opera and Ballet Theatre, p. 16), **Galina Flikop** (plein-air shows devoted to the outstanding graphic artists of the 19th century which were carried out by students of the Belarusian State University of Culture and Arts as well as renowned artists in 2007–2009, p.23).

The *Dramatis Personae* rubric introduces the famous artist Uladzimir Tsesler (*The Thirteenth of XX?*, p.24) and Tattsiana Starchanka, artistic director of «The Music Room» that has been functioning for many years at the Belarusian State Philharmonic *(An Orchestra of a Person*, p.28). The first interview was prepared by Aleg Charnyshow and the second by **Tattsiana Mushynskaya.**

What ways is art going to follow in the second decade of the 21st century? **Yawgen Shuneika** shares his forecast on this account (*A Contemporary Artist Owes Nobody?*, p.32).

What is the peculiarity of «the Belarusian way» in the development of animation art? Looking for an answer to this question is **Antanina Karpilava** (*Compete with Shrek?*, p.36).

Sviatlana Paliaschuk considers the topical tendencies in the development of contemporary photography (*Reality in the Spotlights of Illusions*, p.40).

Under the rubric *Wandering Stars*, the well known Russian playwright and director **Nikolai Kolyada**, with sincerity and sometimes challenge, talks about himself, the theatre, about actors, dramatists, about love for Russia and many other things (*One's Own and Another's*, p.44).

The accidental discovery of dozens of Siargey Katkow's unknown paintings was followed by a radical change in the views on the creative work of the painter, who in his lifetime was primarily appreciated as an excellent teacher but underestimated as an artist. **Tattsiana Garanskaya** writes about it in her article *Don't Miss the Spring!* (p.48).

The correspondence of the artist Yazep Drazdovich and the scholar Branislaw Epimakh-Shypila reveals unknown pages of Belarus's cultural life in 1917–1925. The rubric Cultural Stratum carries excerpts from this correspondence. The introduction to the publication is by **Yuras Malash** (*Truly and Gratefully Yours...*, p.52).

The March issue is concluded by the rubric Imprints of Time. **Nadzieya Sawchanka** describes the portrait of a strikingly beautiful and exalted woman -- Maryia Bagdanovich, mother of the future poet (*She Is Life, Motion, Joy and Fascination...*, p.56).

«Яна — жыццё, рух, радасць, захапленне...»

Маці Максіма

НАДЗЕЯ САЎЧАНКА

Гэткага кшталту павільённыя партрэты тысячамі з'яўляліся ў гарадскіх фотамайстэрнях. Фатаграфія зроблена ў так званым візітным памеры (9х6 см). Здымак наклеены на шчыльны светла-шэры кардон, унізе, па-французску, падпісаны імёны ўладальнікаў фотамайстэрні: Садоўскі—Казлоўскі, Гродна.

Майстэрня мешчаніна Івана Садоўскага была адной з найстарэйшых у Гродне. Дазвол на яе адкрыццё быў дадзены ў 1865 годзе. Як і ў іншых гарадскіх фотаатэлье, тут пераважна рабілі партрэты, і на вуліцу Купецкую гродзенцы прыходзілі здымацца цэлымі сем'ямі.

Іван Садоўскі, аднак, не быў звычайным рамеснікам. Яго цікавіла фатаграфія, якая фіксавала б жыццё ва ўсіх яго праявах. Менавіта таму ў 1870-х гадах Садоўскі прымае актыўны ўдзел у падрыхтоўцы «Альбома касцюмаў Расіі». Здымкі для яго выконваліся па заданні ваеннага ведамства, якое меркавала ўвесці ў арміі новую, блізкую да народнай форму адзення. Дзеля гэтага ў розных мясцінах Расійскай імперыі рабіліся фатаграфіі народных мужчынскіх строяў.

У 1880-я гады Іван Садоўскі фатаграфуе жыхароў прынёманскіх вёсак — герояў рамана Элізы Ажэшкі «Над Нёманам». «Лекаркі зёлкамі», «Шляхцянка Марыя Сташалкоўская з дзецьмі» і іншыя здымкі з гэтай серыі сёння захоўваюцца ў зборы Нацыянальнага музея ў Варшаве.

З 1871-га да канца 1890-х Іван Садоўскі працуе разам са сваім кампаньёнам і вучнем — лідскім дваранінам Марцыянам Казлоўскім.

Менавіта тут, у фотамайстэрні Садоўскага—Казлоўскага, у 1893 годзе пабачыў свет гэты фотаадбітак. Прыгожая маладая жанчына з доўгімі прыбранымі назад валасамі задумліва пазірае ўдалячынь. Гледзячы на яе, зусім не скажаш, што гэта — маці дваіх дзяцей: Вадзіма і Максіма. Марыя Апанасаўна Багдановіч (народжаная Мякота) разам са сваім мужам Адамам Ягоравічам і сынамі ўжо год жыве ў горадзе над Нёманам. Сям'я пераехала сюды з Мінска, бо тут, у Гродне, бацька будучага паэта Адам Ягоравіч атрымаў працу ў Сялянскім Пазямельным банку. Сям'я Багдановічаў пасялілася на гарадской ускраіне. Невялікі, але прыгожы сад, побач — палі, лес і Нёман... Музыка, сумеснае чытанне кніг, сяброўская і добразычлівая атмасфера, што панавала ў гэтым доме ў вялікай ступені дзякуючы маці…

Марыя Апанасаўна, паводле ўспамінаў мужа, была вельмі чулай, уражлівай і выключна знаходлівай, асабліва ва ўсім, што тычылася дзіцячых забаў. «Жвавая, заўжды вясёлая, з іскрыстымі вачыма, касой надзвычайнай даўжыні, яна ў дадатак валодала грацыяй кацяняці і той чароўнай прывабнасцю, якую прынята называць жаноцкасцю... Яна была ўся зіхатлівае, спяваючае жыццё, уся рух, радасць, захапленне». Марыя іграла на фартэпіяна, добра спявала. Сярод музычных твораў, якія яна часта выконвала, быў раманс Міхаіла Глінкі «Паўночная зорка». Менавіта гэтую хвалюючую мелодыю вельмі любіў слухаць яе сын Максім. Марыя Апанасаўна шмат чытала і мела літаратурныя здольнасці. Адно з яе апавяданняў было нават надрукавана ў «Гродненских губернских ведомостях».

Але што чакала яе тут, у Гродне? Хутка, у гэтым жа 1893 годзе, у сям'і Багдановічаў народзіцца трэці сын — Леў, які ў будучым праявіць вялікія схільнасці да матэматыкі (складзеныя ім матэматычная задачы ўвойдуць у шматлікія зборнікі). У 1896-м з'явіцца на свет доўгачаканая дачка Ніна. І праз некалькі месяцаў, на 28-м годзе жыцця, памрэ ад сухотаў яе маці — прыгожая і таленавітая Марыя.

Кароткае, але іскрыстае жыццё... Імгненне з яго аднойчы спынілася, замерла перад фотааб'ектывам — каб захавацца назаўжды.

Іван Садоўскі.
Партрэт Марыі Багдановіч.
1893.



Sadovski & Kozlovski à Grodno

МАСТАЦТВА

ІНДЭКС 74958.

Напрыканцы сакавіка ў Магілёве адбыўся V Міжнародны маладзёжны тэатральны форум «M.art кантакт». Сярод спектакляў, якія гэтым разам выклікалі асаблівую цікавасць, — чэхаўская «Чайка» вільнюскага Малога тэатра ў пастаноўцы знакамітага літоўскага рэжысёра Рымаса Тумінаса. Падрабязна пра фестываль чытайце ў бліжэйшых нумарах часопіса.



ISSN 0208-2551
9 770208 255007 03010